IVO DE VENTO

(ca. 1540—1575)

Inaugural-Dissertation,
zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig - Maximilians - Universität
zu München

vorgelegt von

KURT HUBER.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Buch- u. Kunstdruckerei J. Adolf Schwarz, Lindenberg i. Allgäu.
1918.

Eingereicht am 14. Juli 1917.
Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Kroyer.
Tag der mündlichen Prüfung: 26 Juli 1917.

Mit Erlaubnis der Fakultät erscheint nur der erste, biografische Teil der Arbeit als Dissertation in Druck.

BERICHTIGUNGEN.

Seite 25, Zeile 17: „. . . . an. Unterm 3. Jan. . . . .“
„ 60, Anmerk. 2 u. 3: statt „Beilage III“ richtig „Beilage I.“
„ 64, Zeile 1: statt „spielte“ richtig „gespielt.“
„ 67, „ 11: nach „italienisierten“ einzuschalten „der Münchner Kapelle.“
„ 74, „ 21: statt „der wie Harttig treffend sagt“ richtig „der — wie Harttig treffend sagt —“
„ 104, „ 16: statt „eben sein vollendetes“ richtig „sein eben vollendetes“

NB. Das Verzeichnis von Vento's Werken und die Beilagen (I—IV) kommen in der Dissertation nicht zum Abdruck.

LEBENSLAUF.

Geboren wurde ich, Kurt Huber, katholischer Konfession, am 24. Oktober 1893 zu Chur in der Schweiz als Sohn des Professors der Handelswissenschaften an der Kantonschule Theodor Huber und seiner Ehefrau Katharina, geb. Jacobi. Nach Absolvierung des humanistischen Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums zu Stuttgart bezog ich im W. S. 1912 — in Musik privat vorgebildet — die Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München, um mich dem Studium der Musikwissenschaft zu widmen. Ich hörte musikwissenschaftliche, naturwissenschaftliche und philosophische Vorlesungen bei den Herren Prof. Dr. Baeumker, Kroyer, † Külpe, Roentgen, Sandberger, Voss; außerdem war ich ordentliches Mitglied des musikwissenschaftlichen und philosophischen Seminars und des Psychologischen Instituts. Es ist mir Bedürfnis, den genannten Herren an dieser Stelle für die reiche wissenschaftliche Belehrung und die vielseitigen Anregungen, die ich von ihnen genoß, meinen ergebensten warmen Dank zu sagen. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Sandberger und Herrn Professor Dr. Kroyer, welche meiner Arbeit fördernd zur Seite standen.

Inhalt:

Einleitung.

Kapitel I: Ivo — Ivo de Vento.

1. Bisherige biografische Ergebnisse — Frage nach Ivo de Vento's Herkunft und Identität mit Ivo und deren Lösungsversuche — Archivalische Daten — Feststellung der Nichtidentität — Familie de Vento in Antwerpen.
2. Ivo: Bio-bibliografische Untersuchung — Ivo = Ivo Barry — Barry als Sänger an der Schola Cantorum 1529-1549 — Parallelvertonungen zwischen Ivo Barry und Ivo de Vento — Barry auf dem Konzil von Trient (Bologna).
3. Die drei „Barre" in Rom — Provenzalischer Ursprung der Familien Barre (Barry) und de Vento — Annahme der Verwandtschaft zwischen Ivo und Ivo de Vento — Die provenzalischen Meister des 16. Jahrhunderts.

Kapitel II: Vento und die Münchner Hofkapelle.

1. Reorganisation der Münchner Hofkapelle: Reorganisation der Vokalkapelle durch niederländische Kräfte 1557 — Der Kapellknabe Vento — Reorganisation der Instrumentalkapelle durch Italiener 1561.
2. Vento in Venedig 1560-1564 — Merulo's Schule.
3. Vento in München 1564-1575:
   Erste Organistenjahre bis 1568 — Stand und innere Organisation der Kapelle um 1566 — Kompositionstätigkeit Vento's — Vento in Landshut 1568-1570 — Landshuter Kapelle — Krise von 1570 und Reduktion des Kapellbestandes — Letzte Lebensjahre Vento's in München 1570-1575.
4. Vento's Werke:
   Frühwerke — Motetten und deutsche Lieder (Vorreden und Textkritik) — Vento's Kunstanschauung — Seine Würdigung bei den Zeitgenossen.

Kapitel III: Musica reservata.

1. Quellen: Seld, Quickelberg, Petit Coclicus — Klassifikationen, Begriff und Entwicklung der Reservata.
2. Theorie der Reservata: Zarlino — Figurenlehre.
3. Praxis der Reservata: Zacconi — Münchner Reservata — Vokalpraxis — Instrumentalpraxis — Musica reservata und Monodie.

Einleitung.

Im Vordergrunde vorliegender Arbeit über den Meister der Münchner Kapelle unter Albrecht V. Ivo de Vento stehen zwei Probleme, die sich erst im Laufe der Untersuchung herausbildeten und nur allmählich festere Gestalt annahmen. Und doch sind sie gewissermaßen der Angelpunkt, um den sich nachträglich alle Einzeldarstellungen der gewonnenen historischen und stilkritischen Resultate bewegen; in dem Versuche ihrer Lösung liegt der Schlüssel für das Verständnis des Meisters. Trotzdem Ivo de Vento für die neuere Musikforschung kein ganz Unbekannter mehr ist — es liegen ja einige seiner besten Motetten und Deutschen Lieder in leicht zugänglichen Neudrucken vor — so blieb doch die Gestalt des Meisters bisher noch in mystisches Dunkel gehüllt, in das auch die eingehende Durchforschung der Münchner Musikverhältnisse unter Albrecht V. nur wenig Licht dringen ließ. Es liegt dies zunächst daran, daß die archivalischen Daten über Vento eine verschwindend kleine Ausbeute liefern, dann aber an einer weit mißlicheren Erscheinung: Der Historiker sieht sich gegenüber diesem Meister in eine eigentümliche Schwierigkeit verwickelt, die erst eine Lösung erheischt, bevor man der Persönlichkeit Vento's und vor allem einer kritischen Wertung seines Schaffens näher treten kann. Es laufen in den gedruckten Sammelwerken der Zeit von 1539—1569 Werke zweier mit dem Namen Ivo bezeichneter Meister einander parallel; der eine kurz Ivo (Juo, Yvo) genannte ist vorwiegend in den älteren italienischen Madrigalsammlungen bis 1569 vertreten, der andere, der den vollen Namen Ivo (Yvo) de Vento trägt, begegnet uns erstmals in einer Madrigalsammlung vom Jahre 1564 und ist offenbar kein anderer als der Organist der Münchner Kapelle. Die sofort entstehende Frage nach der Identität der beiden Meister erfährt nun in der biografischen Untersuchung des ersten Kapitels zwar eine negative Beantwortung, zugleich aber auch den Hinweis auf einen bestimmten Zusammenhang zwischen Ivo und Ivo de Vento, der erst in dem einleitenden Kapitel der Stilkritik näher erörtert

werden kann. Das Problem Ivo — Ivo de Vento zieht sich somit als Voruntersuchung durch die ganze Arbeit; seiner Lösung sind die ersten Kapitel des biografischen und stilkritischen Teiles vornehmlich gewidmet.

Das zweite Problem, welches den Gang der Darstellung hervorragend bestimmt, ist allgemeinerer Natur und bezieht sich auf die Münchner Kapelle in ihrer Gesamtheit. Anknüpfend an die Reorganisation der Münchner Hofkapelle durch Albrecht V., die in Vento's Lebensgang entscheidend eingreift, mußte der Versuch unternommen werden, die inneren Gründe der Münchner Reorganisationsbestrebungen aufzudecken, welche zur Bildung der Lasso'schen Kapelle und damit der Münchner „Schule" führten, der Vento wenigstens äußerlich angehört. Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht der bisher wenig beachtete Begriff der „Musica reservata"; er vermittelt — wie wir zu zeigen hoffen — in einheitlicher Form den Zusammenhang der Lasso'schen und an ihn anschließend der neuen Münchner Richtung mit ihren verschiedenen Ausgangspunkten, der spätniederländischen und italienischen Kunst, besonders mit den Musikbestrebungen Antwerpens, Venedigs und Roms. Die — scheinbar mit der Person Vento's nur in losem Zusammenhange stehende — Darstellung des dritten Kapitels der Biografie bildet somit die allgemeine Grundlage für die darauf folgende stilkritische Betrachung von Vento's Werken.

Umfaßt so die nachfolgende Untersuchung tatsächlich das Schaffen zweier namensgleicher Meister, Ivo's und Ivo de Vento's, deren Wirkungszeit sich über fast ein halbes Jahrhundert erstreckt, so scheint hierin die Gefahr einer Zersplitterung, einer äußerlichen Verbindung und Vergleichung von innerlich Getrenntem nahezuliegen. Tatsächlich stehen jedoch beide Meister miteinander in solch engem Zusammenhange, daß sich in ihren ineinander übergreifenden Entwicklungsgängen gewissermaßen die allgemeine Entwicklung der Zeit konzentriert wiederspiegelt. Zwei fast um ein Menschenalter getrennte Perioden rücken für den Beschauer in den engen Gesichtskreis einer individuellen Weiterentwicklung zusammen, eine Gelegenheit für deren gegenseitige Abwägung, die man als selten günstig bezeichnen muß. Manche kleine, fast unscheinbare und doch im Großen wirksame Stilübergänge, im Zuge der Gesamtentwicklung verschwindend, werden sichtbar und sind geeignet, in der fast sprunghaft erscheinenden Aufeinanderfolge der niederländisch-spanischen, frührömischen, spätniederländischen und venezianischen Kunst, des Lassostils und späteren deutschen Liedstils der Hasslerperiode die ständige Rückbeziehung

und Kontinuität aller Stilentwicklungen zu betonen. „Natura non facit saltus“: Auch die Stilentwicklung der Kunst hat im Großen und Kleinen den Charakter der Naturgesetzlichkeit.

In diesem allgemeineren Zusammenhange rechtfertigt sich vielleicht auch die Ausführlichkeit mancher im Verlaufe der Arbeit angestellter Teiluntersuchungen. Sie gilt weniger der Person Vento's oder der Hervorhebung einer besonderen Bedeutung, die dem Meister in der musikalischen Entwicklung zukäme — von einer solchen kann nur in seiner Eigenschaft als deutscher Liedkomponist gesprochen werden. Meist aber interessiert Vento eben nur als Repräsentant und individuelle Verkörperung allgemeinerer Zusammenhänge. Das Typische steht überhaupt in Vento's Schaffen an Bedeutung für den Meister selbst wie an objektivem Werte über dem Persönlichen. Seine besondere Eigenart beruht gerade in einer feinen Herausarbeitung der charakteristischen Züge in jeder musikalischen Gattung. So bietet eine Analyse von Vento's Werken etwa gegenüber der unerschöpflichen Fülle der Lasso'schen Schöpfungen quantitativ und qualitativ den Vorzug der Übersichtlichkeit. Der Gang der Entwicklung läßt sich bei ersterem — wie meist bei kleineren Geistern — genauer ins Einzelne verfolgen als in dem genialen, zu fast untrennbarer Einheit verschmolzenen Individualstil Lasso's. Umgekehrt ist die Untersuchung vielleicht geeignet, manche noch weniger beachtete Seite im Schaffensbild des Großmeisters klarer hervortreten zu lassen. Als Beitrag in dreifachem Sinne — zur Geschichte der Münchner Hofkapelle, zur Stilgeschichte der spätniederländischen Epoche, endlich zur speziellen Lassokritik — sucht die Studie über Vento einiges neue Material und neue Gesichtspunkte zu bieten. Eine abschließende Darstellung zu geben, ist ja bei der Fülle unverarbeiteten Materials und umgekehrt dem staunenswerten Reichtum an Einzelerscheinungen, welcher die Renaissanceperiode charakterisiert, heute noch ein Ding der Unmöglichkeit.

I. KAPITEL.

Was die Forschung des letzten Jahrhunderts über Ivo de Vento gelegentlich an das Tageslicht zog, sind naturgemäß Bruchstücke, bestenfalls als das Endglied einer Kette zu betrachten, zu der Anfang und Mitte fehlen. Beim Versuch ihrer Zusammensetzung stößt man jedoch nach vielfach vergeblichem Bemühen auf das Geheimnis, das Gefüge ihrer Verbindung, die nun auch eine ungefähre Ergänzung der fehlenden Stücke ermöglicht. Dies der Gang der Forschung, dem sich in unserem Falle die Darstellung am besten anschließt. Denn mit deren Ergebnissen zu beginnen, hieße einen Bau ohne Untergrund aufrichten; die Ergebnisse sind mit ihrer Auffindung zu enge verbunden, um für sich allein völlig verständlich zu sein. Ein kurzer Überblick über das bisher vorliegende biografische Material erscheint somit unumgänglich, doch nur soweit, als er den Zugang zu den Fragen eröffnet, von deren Lösung die Möglichkeit einer einigermaßen zusammenhängenden, einheitlichen Biografie des Meisters VENTO abhängt. [1]

Die wenigen lexikalischen Werke des 18. Jahrhunderts, welche Vento anführen, von Johann Gottfr. Walther[2] 1732, Zedler[3] 1745 und Gerber[4] 1794 beschränken sich auf die kurze Angabe, daß der Meister „des Herzogs in Bayern, Wilhelmi, Kapellmeister" gewesen sei, welcher Bemerkung sie eine mehr oder minder vollständige Aufzählung von Vento's im Druck erschienenen Werken anschließen.[5] Als Quellen dienen ihnen die Bücherverzeichnisse von Draudius[6] 1611 und Gesner[7] 1625, die ihrerseits die zitierte biografische Notiz den Titeln von Vento's Druckwerken entnommen hatten. Die zahlreichen

[1] Die übrigen biografischen und stilkritischen Notizen früherer Arbeiten werden jeweils an Ort und Stelle ihre Würdigung finden.

[2] Musikalisches Lexikon 1732, Seite 629.

[3] Universal-Lexikon. 1745, Bd. 46, S. 1643,

[4] Tonkünstlerlexikon 1794, 1. Aufl. 1814, 2. Aufl. IV,437

[5] Vergleiche hiezu unsere Bibliografie.

[6] Bibliotheca classica, Frankfurt 1611 und 1625; pag. 1613 und 1640.

[7] Conr. Gesner, Bibliotheca universalis 1611.

anderen Lexika, Biografien und ähnlichen Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, so von Printz 1690, Iselin 1751, „Parnassus boicus" 1737, Aicher 1675, von Mattheson, Prätorius — um nur die in engeren Betracht kommenden anzuführen — erwähnen Vento überhaupt nicht, ebensowenig das große musikalische Lexikon von Choron-Fayolle[1], das umfangreichste Werk der Periode.

Auch die neuen archivalischen Quellen, die Ende des 18. Jahrhunderts Lorenz von Westenrieder[2] in seinen verschiedenen Schriften für die Geschichte der Münchner Hofkapelle erschloß, ebenso die etwas später von Freiherrn von Aretin[3] aus den Münchner Archivbeständen gemachten Exzerpte scheinen für die Kenntnis unseres Meisters nichts zu Tage gefördet zu haben. Denn F. L. Lipowsky[4], der für sein „Bayerisches Tonkünstlerlexikon" vom Jahre 1811 sowohl Westenrieders Arbeiten als Aretins handschriftliche Exzerpte benutzte, bringt über Vento nicht mehr als die schon bei Gerber und Walther stehende Notiz, während er über die anderen Mitglieder von Herzog Albrechts Kapelle, über Venerolo, de Fossa, Morsolino, die Gebrüder Fischer, Hollander und andere sehr bemerkenswerte Auskünfte zu geben vermag — von eingehenderen Beiträgen zur Lassobiografie ganz abzusehen. Der Darstellung Gerber's oder Lipowsky's folgen in der Hauptsache die Artikel verschiedener neuerer Lexika aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, unter welchen derjenige des Schillings'schen Musiklexikons[5] wegen seines erstmaligen genaueren Eingehens auf die kompositorische Tätigkeit des Meisters, vorwiegend dessen Bedeutung für das deutsche Lied, Erwähnung verdient.

Gegenüber den bisherigen kärglichen Berichten steuert erst Fetis[6] in der *zweiten* Auflage seiner „Biografie universelle des musiciens"

---

[1] Vgl. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der Bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso, 1893, Band I, Seite 59 ff.

[2] Ebenda, Seite 64.

[3] Ebenda, Seite 65.

[4] Lipowsky erwähnt in diesem Artikel über Vento besonders die Manuskripte von Aretin, denen er offenbar alle seine Daten entnahm. Die Mitteilungen über die genannten Künstler betreffend vergleiche Kapitel II und Anhang.

[5] Schillings, Universal-Lexikon der Tonkunst, 1837, VI, 748, schreibt: „Vento, Ivo de, Herzog Wilhelms von Bayern Capellmeister zu München (!) gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war zu seiner Zeit außerordentlich berühmt als Liederkomponist". Die Setzung von Vento's Todesjahr vor 1593 geht auf die erste Auflage von Fetis's Biografie universelle, 1834 zurück. Vergleiche folgende Anmerkung.

[6] 2. Aufl. Brüssel 1863. VIII, 317. Die erste Auflage war mir leider nicht zugänglich; aus den Bemerkungen von Schillings (s. o.), die sie benutzen, folgt jedoch, daß sie die Angabe über Trojano's Dialoghi und Vento's Herkunft noch nicht enthält, wohl aber die Bemerkung über das vermutliche Todesjahr des Meisters.

Westenrieders Publikation des Status von 1593 in dessen „Beiträgen zur Menschengeschichte" in Bayern III. 1794.

von 1863 zur Biografie Vento's wertvolles neues Material bei. Er zitiert eine Stelle aus Massimo Trojano's bekannten „Dialoghi“ [1] von 1568, die Lipowsky entgangen war: Nach Trojano fungierte Ivo de Vento in genanntem Jahre neben den Italienern Giuseppe da Luca und Giovanni Battista Morsolino als dritter Organist an der Münchner Kapelle; das Todesjahr des Meisters setzt Fétis vor 1593, da der von diesem Jahre erhaltene und schon von Westenrieder publizierte Status der Hofkapelle Vento's Namen nicht mehr enthält. Am meisten Interesse beansprucht jedoch die hier zum erstenmale — ohne Angabe der Quelle — gemachte Bemerkung, daß Vento *von Geburt Spanier sei.* Woher Fétis seine Ansicht schöpfte, wird sofort zu besprechen sein. Zuvor sei nur festgestellt, daß die flüchtig hingeworfene Bemerkung mit den übrigen wertvollen Daten des Artikels in die wichtigsten neueren Lexika und musikhistorischen Werke von Mendel-Reismann [2], Eitner [3], Ritter [4], Riemann [5] und anderen, nicht zuletzt auch in Riezler's Bayerische Geschichte [6] wanderte; ein Beweis für den großen Einfluß von Fétis's auch heute noch unentbehrlicher Arbeit, wie leider auch für die Zähigkeit, mit der sich fehlerhafte und ungenügend begründete Daten von Werk zu Werk fortpflanzen.

Als Urheber dieser noch völlig unbegründeten Behauptung muß wohl der spanische Musikhistoriker Fuertes gelten, der in seiner 1853 erschienenen „Musikgeschichte Spaniens“ Vento — wieder ohne Angabe von Quellen — unter die spanischen Meister einreiht. Fétis, der sich über Vento's Lebensschicksale besser orientiert zeigt, konstruiert daraus kurzerhand eine „spanische Abkunft“. Beide Forscher dürften sich auf die Tatsache berufen haben, daß heute noch in Spanien Familien des Namens Vento existieren. Ganz deutlich geht dies Bestreben, den Namen des Künstlers demjenigen einer bekannten spanischen Familie anzugleichen, aus der Weglassung bezw. Einklammerung der Adelspartikel „de“ hervor, die Henri Collet [7] in seinem

[1] Dialoghi, delli Triomfi — in Monaco, app. Adamo Montano, in Quarto 1568, pag. 64.

[2] Musikal. Konservationslexikon XI, 5.

[3] Artikel der Allgem. Enzyklopädie der Wissenschaften, Universal-Lexikon von Ersch & Gruber, 1862.

[4] Geschichte des Orgelspieles, Seite 117, 128.

[5] Musik-Lexikon 8. Aufl., Seite 1471. Vergleiche die Änderung des Artikels in der 9. Aufl. von 1915, Seite 1170.
Handbuch der Mus.-Gesch. II, 313.

[6] Geschichte Bayerns VI, 312

[7] Henri Collet, Le mysticisme musical espagnol, Paris 1911, p. 351 u. 361, Anm.

biografisch auf Fuertes fußenden Werk „Le mysticisme musical espagnol“ bei der Erwähnung Vento's durchführt. Seine über den Meister gemachten Angaben lassen erkennen, daß Collet über Vento nicht mehr zu berichten hat, als Fuertes und Fétis. Die Einreihung Ventos unter die Meister der „kastilianischen Schule“ bedeutet somit eine ganz willkürliche Aufstellung, der weder biografische noch stilistische Anhaltspunkte zugrunde liegen.

Gegen Fétis erhob erstmals van der Straeten[1] seine Einwände. Er faßt den Namen „de Vento“ als Latinisierung des flämischen „de Winde“ und sucht den Meister als Niederländer von Geburt mit dem fast gleichzeitig lebenden Organisten am Wiener Hofe Paul de Winde in verwandtschaftliche Beziehung zu setzen. Beweise für seine Hypothese zu erbringen, gelingt ihm allerdings nicht. Auf Straeten's Bemerkung stützt sich wiederum der die bisherigen Quellen sehr übersichtlich und kritisch verwertende Artikel des Grove'schen Musiklexikons[2], welcher zur Frage von Vento's Herkunft sich dahin äußert: „His nationality and birthplace have not been ascertained, though he may more reasonably be considered a Netherlander by birth than a Spaniard.“ Auch Eitner setzt im Artikel des Quellenlexikons[3] hinter Fétis's Angabe wenigstens ein bescheidenes Fragezeichen. Einen anscheinend sicheren Beweis für die niederländische Abkunft Vento's bringt erst in neuester Zeit Bruno Hirzel[4] in seiner Dissertation über Anton Goswin bei, nämlich einen Eintrag der als Quellen wichtigen Münchner Steuerbücher, vom Jahre 1565 datiert, in dem der Meister „Jüo Organist Nidlennd“ genannt wird; Hirzel bemerkt hierzu, es liege kein Grund vor, Vento (mit Riemann) spanischer Abkunft sein zu lassen. Riemann hat denn auch in der neuesten Auflage seines „Musik-Lexikon“[5] Hirzel's Beiträge, auch bezüglich Vento's Eintrittsjahr in die Münchner Kapelle (1564), berücksichtigt. In der Zusammenstellung der übrigen Daten, der richtigen Bezeichnung

---

[1] La musique aux Pays-Bas VI,131 ff:
„Il a été constaté que Paul de Winde obtint en 1584 un canonicat à Nivelles. Rodolphe l'appelle, á ce sujet, „fidelem nobis dilectum Paulam a Winde, organistam nostrum“. Le célèbre Ivo de Vento, dont on fait un espagnol, et qui fut attaché à la cour de Bavière, est-ce un de Winde flamand, et, en ce cas, un frère de notre artiste? Où sont les preuves de son origine espagnol? Pourquoi de Vento?“

[2] Dictionary of Music V, 244b. Der beste kurz zusammenfassende Artikel über Vento, der auch eine hübsche Würdigung des Meisters als Liedkomponist in Anlehnung an Eitner bringt.

[3] Quellen-Lexikon XI, 6.

[4] Anton Goswin, Diss. München 1909, Seite 52, Anmerkung 47.

[5] 9. Aufl. 1915, Seite 1170.

Vento's als Kapellmeister Herzog Wilhelms in *Landshut* (statt in München), der genauen Angabe seines Todesjahres 1575, berücksichtigen die letztgenannten Arbeiten von Grove, Eitner, Hirzel und Riemann die von Sandberger 1893 veröffentlichten Auszüge aus den Münchner Hofzahlamtsrechnungen.[1]

Soweit die bisherigen Ergebnisse. Daß Hirzel's Entscheidung über die Nationalität unseres Meisters noch nicht die endgültige Lösung darstellt, wird sich des weiteren ergeben. Letztere hängt naturgemäß aufs engste mit dem Hauptproblem der Biografie, der Identitätsfrage „Ivo — Ivo de Vento", zusammen, auf die schon vor dem Erscheinen des Fétis'schen Artikels Ambros[2] im 3. Band seiner Musikgeschichte (1863) hingewiesen hatte. Er schreibt dort:„ Ivo de Vento, 1562 (sic!) Organist, 1568 Kapellmeister an der Münchner (sic!) Kapelle. Er hatte Ruf auch in Italien, da er in den zu Ferrara gedruckten „Motetti della Simia" vorkommt — wenn nämlich jener dort nur kurz „Juo" benannte Meister *er* ist."

Hatte sich Ambros vorsichtigerweise nur mit einer Anregung begnügt, so entschied sich Rob. Eitner[3] in einem Artikel der „Monatshefte für Musikgeschichte" von 1886 auf Grund flüchtiger Druckvergleiche für eine Trennung der beiden Meister, die er nach der Verschiedenheit der Namensformen in seinen bibliografischen Arbeiten auch durchzuführen suchte — freilich nicht ohne sich in Widersprüche zu verwickeln; ihm folgt Emil Vogel[4] in seiner „Bibliografie der weltlichen Vokalmusik Italiens". Mit Recht lehnt Riemann[5] eine derart unwissenschaftliche Scheidung als „Willkür" ab. Doch das unglücklicherweise mit „de Ivo" gezeichnete Madrigal „Pace non trovo" vom Jahre 1569, das Eitner, entgegen seinem Scheidungsprinzip, Ivo de Vento zuschreiben zu müssen glaubte[6], wird auch Riemann zum Verhängnis. Wenn er dasselbe als Beweis für die Identität beider Meister gegen Eitner ins Feld führt, so erscheint der darin enthaltene Schluß, wie der umgekehrte Eitner's, zum mindesten voreilig; ein solcher läßt sich aus den bibliografischen Vergleichen *allein* überhaupt nicht mit Anspruch auf Sicherheit gewinnen. Als

---

[1] „Beiträge", Bd. III, Seite 22.

[2] Allgem. Mus. Gesch. 1. Aufl. 1863, III, 326. Wegen der von Fétis abweichenden Angaben der Jahreszahlen vgl. Seite 7.

[3] MfM 1886. Seite 86, „Mestre Jhan".

[4] Bd. II, 296, 350.

[5] Handbuch der Musikgeschichte II, 313

[6] Eitner, Bibliogr. der Musik. Sammelwerke des 16. Jahrhunderts, 1873, S. 896.

Ausgangspunkt für den an sich lehrreichen und notwendigen Vergleich muß erst das für die Frage in Betracht kommende Material herangezogen werden, das wir im folgenden in Kürze zusammenstellen.

In den Hofzahlamtsrechnungen[1] des k. Kreisarchivs in München, der Hauptquelle für die Geschichte der Münchner Hofkapelle, die Sandberger im 3. Band seiner „Beiträge zur Geschichte der Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso" (1893) für die Forschung erschloß, findet sich zum erstenmal unterm Jahre 1564 ein „Juo Organist" erwähnt. Er erhält ein Gnadengeld von 20 fl., die Summe, welche neueintretenden Mitgliedern üblicherweise verehrt wurde. Die Rechnungen der folgenden Jahre enthalten keinen Eintrag über den Meister, hingegen taucht er schon ein Jahr später, Martini 1565, in den Steuerbüchern der Stadt München auf, wo er, wie früher erwähnt, als „Jüuo Organist Nidlennd" verzeichnet ist. Der von Hirzel aufgefundene Akt verliert jedoch als Zeugnis für des Meisters Herkunft sehr an Beweiskraft, wenn man bedenkt, wie oberflächlich und summarisch die Steuerbehörden bei der Eintragung der — übrigens steuerfreien — ausländischen Kapellmitglieder verfuhren. Sie teilen die Ausländer einfach in zwei Gruppen, „Welsche" und „Nidlennd", das heißt Italiener und *Nichtitaliener* ein, wobei unter der Bezeichnung „Nidlennd" sich sowohl Niederländer als Franzosen oder gar Spanier verbergen können. Wir erfahren also über den Organisten „Ivo" nur die übrigens schon wertvolle Auskunft, daß er in München nicht als Italiener galt. In einem bisher noch unbenützten Konzeptakt des k. bayer. Reichsarchivs, der den Status der Hofkapelle[2] vom Jahre 1566 aufführt, fungiert nun der Meister zum erstenmale mit dem vollen Namen Ivo de Vento, der von 1568 an in den H. Z. R. der fast durchwegs übliche ist.[3] Aber gerade die Ausnahmen, die Fälle, in denen der Meister bis zu seinem Tode kurz Ivo (Juo) genannt wird, erweisen mit fast unzweifelhafter Sicherheit, daß der 1564 erwähnte „Juo Organist" kein anderer sein kann als eben Vento. Unser Meister trat also, wie ein Vergleich mit dem Steuereintrag von 1565 ergibt, *im Laufe des Jahres 1564 in die Münchner Hofkapelle als Organist ein.*

Mit dem bisherigen Ergebnis steht allerdings die Angabe bei

---

[1] Im folgenden kurz als H. Z. R. zitiert.

[2] Vergleiche Beilage I.

[3] Die Bezeichnung „Juo Organist" findet sich noch viermal 1570—1575; vgl. Sandberger III, Seite 47, 53, 73.

Ambros[1] und Ritter[2] in Widerspruch, nach welcher Vento schon um 1562 in der herzoglichen Kapelle angestellt gewesen sein soll. Da Ambros keine Quelle für seine Mitteilung angibt, ist nicht nachzuprüfen, ob ihr wirklich ein diesbezüglicher Akt zugrunde liegt, oder ob sie nicht gar — was wir eher vermuten — auf einem Versehen beruht (1562 statt 1568, wie Trojano angibt). Wenigstens ist in dem Fourierzettel, den anläßlich Herzog Albrechts Reise zur Frankfurter Kaiserkrönung im Jahre 1562 der Erzbischof von Bamberg von dem herzoglichen Gefolge sich zu verschaffen wußte[3], Vento unter den ausländischen Kapellmitgliedern nicht aufgeführt. Doch vermag diese Tatsache Ambros' Mitteilung nicht ohne weiteres zu entkräften, da auf dieser Reise kein Geringerer als Andrea Gabrieli als Organist fungierte und Herzog Albrecht kaum Veranlassung hatte, außer Gabrieli noch einen weiteren Organisten nach Frankfurt mitzunehmen. Wir kommen auf den in mehrfacher Hinsicht interessanten Akt an späterem Orte zurück.[4]

Den wichtigsten Fortschritt in der Identitätsfrage bedeutet die Auffindung eines in den „Libri antiquitatis" des bayer. Reichsarchivs befindlichen Aktes, durch die sich Berta Wallner[5] um die Biografie Vento's ein Verdienst erworben hat. Es handelt sich um eine Liste von Ausgaben, die für Herzog Albrecht in den Jahren 1560/61 durch dessen Geschäftsträger in Italien und den Niederlanden beglichen wurden. Sie enthält unter anderen interessanten Notizen — besonders derjenigen über Goswins Berufung nach München — zwei einander ergänzende Einträge vom Jahre 1560, die sowohl die dürftigen Auskünfte über Vento's Person selbst als besonders die Frage nach dem Verhältnis der beiden Ivo zueinander in neues Licht rücken. Die von Berta Wallner nur kurz zitierten Stellen sind es wert, hier wörtlich wiedergegeben zu werden:

„Ad 18. Juni fl. 14 kr. 45. Sovil hat man zu Antorff (Antwerpen) von Jr F(ür)stl(ichen) Gn(aden) wegen dem alten Juo de Vennto „auff 8. Septembris anno 59 zalt, Ist der Rest der Bewilligung, so Ir „Fstl Gn. drey Jar lang gemeltem Juo de Vento von seins Suns we„gen bewilligt hat, Nemblich jedes Jar 4. thuet die drey Jar △ 12.

[1] Mus. Gesch. III, 333, vgl. Seite 6.

[2] Gesch. des Orgelspieles, Seite 128.

[3] Veröffentlicht im Jahrbuch für Münchener Geschichte, Band II, 1888, S. 471 von Mayrhofer.

[4] Vgl. Kap. II, 3.

[5] Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst 1912 S. 111 — R. A. (Reichsarchiv) Libri antiquit. VI.

„Darauf zu dem, hieuor ℔ 9 ß 19 zalt worden, Rest △ 2 ß 19 seind „Im danieden auch erlegt worden, tuet teutscher Münz . . . fl. 14 kr. 45.“ „ad 17. Oct. fl. 22 kr. 22. Sovil ist von wegen des Jungen Juo de „Vento, als man Ine gen Venedig gesanndt ausgeben worden. Erstlich „P(er) ein huet stifel Sporn onnd ain par Wullin Reytsockn, In alls fl. 3 „kr. 52 mehr von gedachts Jungen wegen von seinem Vellig von „Muenchen zufueren geben 30 kr.[1] Vnnd dem Marx Vischer Vene„diger poten so gemelten Jungen gen Venedig gefuert hat, zur Zerung „vnnd das er In beritten gemacht bis gen Venedig zallt Cronen 12, „thuet teutscher Münz fl. 18, Summa macht zusammen . . . fl. 24 kr. 22.“

Zunächst ergeben die beiden Rechnungen eine neue Komplikation: Statt des einen Meisters Ivo de Vento, den wir in München bis 1564 herab verfolgen zu können glaubten, weisen sie vier Jahre früher zwei Träger desselben Namens auf, den Vater in Antwerpen, den Sohn in München. Mit welchem der beiden ist nun unser Komponist Vento identisch? Und wie verhält sich Meister Ivo zu seinen neuen Namensgenossen? Fast scheint es aus solch komödienhafter Verwicklung keinen Ausweg mehr zu geben. Fassen wir die keineswegs klar verständlichen Berichte näher ins Auge: Dem zweiten Eintrag vom Oktober 1560 ist zu entnehmen, daß der junge Vento, der aus Antwerpen stammt und offensichtlich am Münchner Hofe weilte, vor nicht sehr langer Zeit auf Herzog Albrechts Kosten nach Venedig aufgebrochen war. Der Zweck der Reise ist nicht genannt, doch unschwer zu erraten: Inhalt und Ton des Eintrages lassen in „gemeltem Jungen“ unzweifelhaft einen dem Knabenalter kaum entwachsenen Jüngling erkennen; ein älteres Kapellmitglied wäre kaum so sorglich für seine Wanderschaft ausgestattet worden. Der junge Vento kann mithin nur als Chorknabe in die Kapelle eingetreten und nach Ablauf seiner Dienstzeit, vielleicht mit Eintritt der Mutation, zur Vollendung seiner musikalischen Studien von seinem herzoglichen Gönner nach Italien gesandt worden sein. Den näheren Sachverhalt sucht man aus der ersten Rechnung vom Juni 1560 vergeblich zu rekonstruieren. Bedeutet der ausdrücklich hervorgehobene 8. September 1559 den Anfangs- oder Endpunkt jener dreijährigen Bewilligung von 4 △, also über 25 fl., welche Vater Vento für seinen Sohn ausgezahlt erhält? Im ersteren Falle wäre der Termin wohl als *Austrittstag* Vento's aus der Kapelle zu betrachten, die Summe als Unterstützung für ein *dreijähriges Studium in Venedig*. Der junge Knabe wäre im September 1559

[1] Wörtlich. Der Sinn der Stelle ist nicht ganz klar, da die „30 Kreuzer“ ohne jede Beziehung angefügt sind. Vergleiche folgende Seite.

nach Italien aufgebrochen und um 1562 wieder nach München zurückgekehrt, was mit der Angabe von Ambros[1] zwar auffallend übereinstimmt, nicht aber mit den Einträgen von 1564 und 1565. Überdies fällt Vento's Reise nicht in das Jahr 1559, sondern fast mit Sicherheit in die Zwischenzeit der beiden Rechnungen von Juni und Oktober, also in den *Sommer 1560,* denn nur so läßt sich der späte Eintrag der verschiedenen Reiseposten erklären. Faßt man — als zweite Möglichkeit — den angegebenen Termin als *Endpunkt* einer dreijährigen Gnadenbesoldung, so wäre der junge Kapellknabe im September 1556 in herzogliche Dienste getreten. Doch stimmt mit dieser Auslegung die Erwähnung eines „Vellig" — offenbar des Jahresbeitrages — im Okt. 1560 nicht recht überein, wenn auch der Sinn der betreffenden Stelle ganz unklar ist. Eine Entscheidung zwischen beiden Auffassungen läßt sich somit aus den ungenügenden Angaben nicht gewinnen.

Es ist nun das naheliegendste, den jungen Kapellknaben mit dem 1564 in die Kapelle eintretenden Ivo de Vento gleichzusetzen, wie dies Berta Wallner in ihrer Anmerkung ohne weiteres tut.[2] Tatsächlich spricht für letztere Lösung eine Bemerkung, die sich in der Vorrede zu Vento's fünfstimmigen, Herzog Albrecht gewidmeten Motetten von 1570 findet. Nach Absolvierung der üblichen Lobsprüche auf die „ars canendi" und der Versicherung, daß Musik von frühester Jugend auf seine Lieblingsbeschäftigung gebildet habe, fährt der Meister fort:

. . . "Quandoquidem autem Illustr. vestra Celsitudo sanctissimi huius studii author et Patronus clementissimus mihi exstiterit, Cantiones aliquot sacras composui, quas Ill. vestrae Celsitudini dedicare et consecrare animum induxi." Der Ausdruck „author et Patronus" kann der Sachlage nach nur für den *jungen Vento* Geltung haben und bedeutet offenbar eine Anspielung des nunmehr erwachsenen Meisters auf Herzog Albrechts liberale Fürsorge, welcher er seine Aufnahme in die Kapelle wie seinen fruchtbringenden Studienaufenthalt in Venedig zu danken hatte.

Die gewonnenen Ergebnisse bilden endlich für die Biografie des Meisters Vento eine einigermaßen sichere Grundlage: Angenommen, der junge Kapellknabe habe im Alter von etwa 18 Jahren — sicher nicht früher — seine Reise nach Italien angetreten, so ergibt sich das Jahr *1542* als *mutmaßliches Geburtsjahr* unseres Meisters; als Ge-

[1] Vgl. Seite 6 und 7.

[2] Vergl. Seite 7.

burtsort dürfen wir wohl *Antwerpen* ansehen. Mit dieser Feststellung ist die Möglichkeit einer *Identität Ivo de Vento's mit dem früheren Meister Ivo vollständig ausgeschlossen,* denn im Jahre 1538, dem Erscheinungsjahr der frühesten von Ivo bekannten Kompositionen, war unser Meister Vento noch gar nicht auf der Welt! Die erste Hauptfrage der Biografie erfährt hiemit zunächst eine negative Beantwortung. Noch ein weiteres ist für die Beurteilung der Sachlage von Interesse: Bedenkt man, daß Herzog Albrecht für den jungen Kapellknaben in wenigen Jahren die ganz außergewöhnlich hohe Summe von annähernd 100 Gulden [1] auswarf, so läßt eine derartige Liberalität bei dem sonst schon freigebigen Fürsten doch noch auf ganz besondere Beweggründe schließen. Zum mindesten wird hiedurch verständlich, warum die ebenfalls in den Libri antiquitatis des Reichsarchivs befindlichen ausgedehnten Korrespondenzen des venezianischen Agenten Nicolo Stoppio mit dem Herzog selbst und seinem nachmaligen Kunstintendanten Hans Jakob Fugger, welche doch für eine Reihe italienischer oder in Italien weilender Kapellmitglieder die Angaben der H. R. Z. wirksam ergänzen, ausgerechnet über den Verbleib des jungen Vento in Venedig keinen Aufschluß geben. Mit Geldmitteln zunächst reichlich versehen, hatte eben der angehende Künstler weder Anlaß noch Anrecht, sich in Venedig nochmals an die Gunst des Herzogs zu wenden.

Die weitere Verfolgung des jungen Kapellknaben in Venedigs Musikwelt und vielleicht später am Münchner Hofe gehört der biografischen Darstellung des folgenden Kapitels an; für die Lösung des hier vorliegenden Problems ist sie kaum mehr von Belang. Wir begnügen uns, mit der Analyse des Sachverhalts zum erstenmale festen Boden unter den Füßen gewonnen zu haben und suchen von hier ausgehend nach rückwärts hin die Beziehungen der beiden Vento — Vater und Sohn — zu dem noch problemhaften Ivo weiter klarzulegen. Die beiden Einträge weisen zunächst auf die Niederlande, und zwar auf Antwerpen als Heimat oder wenigstens Sitz der Familie „de Vento", und hiemit scheint die Angabe der Münchner Steuerbücher über des Meisters Herkunft ihre untrügliche Bestätigung gefunden zu haben.

Es ist hier der Ort, kurz auf die merkwürdige Namensform der Familie einzugehen, die vielleicht schon Fuertes und Fétis ursprünglich zur Ableitung einer spanischen Herkunft des Meisters verleitet hatte. Beide Forscher sahen richtig ein, daß der Name „de Vento"

[1] Vgl. die Einträge.
1 niederländ. Dukaten = 5 fl. 54 deutsche Gulden.

in der überlieferten Form nicht niederländischen Ursprungs sein kann, so wenig wie etwa die Formen „de Lasso" „de Castro" „de Chimarcho" und andere Namen bekannter niederländischer Künstler.[1] Als alte lateinische Feudalnamen dürfen sie nicht aufgefaßt werden, wie dies bei dem Namen des Unterkapellmeisters am Münchner Hofe, *de Fossa,* der Fall ist, der tatsächlich einer der ältesten niederländischen Adelsfamilien angehört. Noch viel weniger aber ist „de Vento" einer jener im 16. Jahrhundert weitverbreiteten Humanistenlatinisierungen zuzuzählen, da letztere — sei der Name niederländischer Orts- oder Geschlechtsname — fast ausnahmslos auf die Silbe —i oder —ius endigen.[2] So nennt sich der erste Bischof des 1566 gegründeten Bistums Antwerpen, aus der Familie van den Beeken, Luvinus Torrentius[3]; eine Antwerpner Familie van den Driesche verunstaltet sogar ihren Namen in die Form „Drusii". Van der Straeten ist somit seinerseits sehr im Irrtum, wenn er den Namen „de Vento" als landläufige Latinisierung von „de Winde" hinstellt. Diese müßte nach dem Gebrauche der Zeit viel eher „Wintius" oder ähnlich gelautet haben. Überdies widerlegt sich der Forscher durch die von ihm angeführten Akten selbst, denn Kaiser Rudolf nennt seinen Organisten Paul de Winde, dem er ein Kanonikat in Nivelles verleiht, in der erwähnten Urkunde „fidelem nobis dilectum Paulam *a Winde,* organistam nostrum" — nicht etwa *de Vento,*[4] wie nach Straeten zu erwarten wäre. Ein Beweis mehr, daß Straeten's Versuch, aus den beiden Meistern de Vento und de Winde ein Brüderpaar zu machen, eine aus der Luft gegriffene Kombination darstellt — wenn es angesichts der Tatsache, daß sowohl der Vater als der Sohn Ivo den Namen „de Vento" tragen, noch einer Widerlegung der Hypothese bedarf.

Es bleiben also nur zwei Möglichkeiten der Deutung übrig: Entweder stellt der Name eine Romanisierung (Italienisierung oder „Hispanisierung") des niederländischen „de Wint", wie „de Lasso" von „de Lassus", „de Rore" von „van Roere" dar,[5] oder aber ist er von

---

[1] Vgl. G. van Horrebeke, Les noms patronymiques flamands, Brüssel 1876. — Ein „Robertus de Fossa" wird schon 1047 in einem Cartular erwähnt. Auch der Name „Ivo" kommt in den frühesten Quellen mehrfach vor.

[2] Joh. Winkler, De Nederlandsche Geslachtsnamen, Leyden 1887, pag. 149, 533, 555 u. a.

[3] G. van Habre, Chronijck der Stadt Antwerpen (O. G. Bertoijn) Antwerpen 1879 — Historia Episcopatus Antwerpiensis, Brüssel 1717.

[4] Vergleiche Seite 4. Anmerkung.

[5] Vgl. Sandberger a. a. O. I.
Van der Straeten a. a. O. VI, pag. 131—132.

Haus aus fremden, und dann wohl am ehesten spanischen Ursprungs.[1] Im ersteren Falle müßte er sich, wie die beiden anderen um die Mitte des Jahrhunderts ausgebildet haben, eben in jener Zeit, da die Einwanderung von Spaniern, Portugiesen und Italienern in die Städte Brabants, Antwerpen vor allem, ihren Höhepunkt erreichte und sich gerade in der internationalen Weltstadt Antwerpen deutlich das Bestreben verfolgen läßt, die einheimischen Namen den vornehm klingenden spanisch-italienischen der Einwandererfamilien anzugleichen[2]. Im zweiten Falle würden die „de Vento" selbst zu den aus dem Süden kommenden Einwandererfamilien zu rechnen sein, die in der aufblühenden Metropole des Welthandels ihr Glück versuchten.

Daß die „de Vento" nicht zu den eingesessenen, bodenständigen niederländischen Familien Antwerpens gehören, macht ein eingehendes Studium der Antwerpischen Urkunden, Chroniken und Historien[3] vollends wahrscheinlich. Unter den vornehmen Familien der Stadt oder wenigstens denjenigen, welche die Beamten, die Bürgermeister, Amtmänner, Stadtrichter, Almoseniers und andere Vertreter der höchst komplizierten Stadtverwaltung stellten, sucht man vergeblich nach dem Namen de Vento oder de Wint. Ebensowenig weisen die Listen der Geistlichkeit, der Capelmeesters (Kirchenvorsteher), der Äbte Antwerpischer Klöster, der Kanonikate an den verschiedenen Kirchen, der einflußreichen Gilden und Kaufmannszünfte Antwerpens irgend einen Träger des Namens (oder auch nur des Vornamens Ivo) auf. Nirgends befindet sich ein Zeichen, daß die Familie in Antwerpen existierte, bis auf eine artige Anekdote, welche der Jesuit Papebroech[4] in seinen „Annales Antverpienses" aus dem Jahre 1564 zu berichten weiß:

Zu Anfang dieses Jahres herrschte in Antwerpen vierzehn Wochen hindurch strenge Kälte, so daß die Schelde 14 Tage lang gefroren war. Dies gab dem ehrsamen Stadtrat Anlaß zu einigen strengen Verboten, den Fluß zu betreten, dem poesiebegabten Humanisten Cornel

[1] Ähnlich wie der Name „de Castro", der mit dem früheren lateinischen Feudalnamen nichts zu tun hat und einer Einwandererfamilie angehört. Vgl. Winkler a. a. O. pag. 527.

[2] Winkler pag. 534 ff. — Aus der Antwerpner Stadtgeschichte sei etwa der „Capellmeester" Wilhelm van den Velde genannt, der 1589 als „Guillamo de Campo" eingetragen ist. Der in München seit 1561 als Sänger angestellte *Barthme Faundenfeld* ist jedenfalls ein Mitglied der alteingesessenen Antwerpner Familie „van den Velde" und somit Vento's engerer Landsmann.

[3] Die auf der Münchner Hofbibliothek erreichbare, weit über 20 meist umfangreiche Werke umfassende Spezialliteratur über Antwerpen wurde zu diesem Zwecke vollständig durchgearbeitet, doch ohne Erfolg. Eine Verzeichnung auch nur der wichtigsten Titel ist hiemit zwecklos.

[4] Daniel Papebroech „Annales Antverpienses" ed F. Mertens at E. Buschmann, Antwerpen 1845—48, Bd. III, 30.

Ghistel[1] aber seinerseits die Idee zur Abfassung eines allegorischen Akrostichon, dessen Versanfänge die Jahreszahl 1564 in Buchstaben darstellten[2]; der Titel lautet:

„Van Capteyn Yselstein een Rhetorikelik beklag,
Die voor Antwerpen gemaekt het grot beslag."

Papebroech gibt mit Abdruck des Gedichtes die Inhaltsangabe: „Ubi Capitaneus Iselstenius (nomine Iselen, [glaciare] et Steyn [arx] formato) inducitur castra ad urbem locare, ac tandem a Johanne de Wint, id est *V*ento, coactus ab obsidione discedere."

Das Gedicht scheint nun nicht rein allegorisch zu sein, sondern in Wahl und Verwendung der Namen auf damals lebende Antwerpner Familien anzuspielen, was sicher aus der gelegentlichen Nennung des Namens „van de Werve" hervorgeht, dessen Träger einige Jahre früher (1561) Amtmann war. Eine adelige friesische Familie „van den Steen" existierte ebenfalls in Anwerpen[3] und es scheint kaum Zufall, daß Ghistel den „Capteyn Iselstein" „here of Friesenland" nennt. Haben aber diese Namen offensichtlich lokale Bedeutung, so dürfte auch hinter Joannes de Wint eine angesehene Persönlichkeit zu suchen sein. Ja wir können noch einen Schritt weitergehen; die im Zusammenhange der Inhaltsangabe ganz ungerechtfertigte Schreibweise des Wortes *V*ento in gewöhnlicher Schrift und mit *großem* Anfangsbuchstaben (vgl. hingegen die Schreibung von „glaciare" und „arx") läßt fast mit Sicherheit erkennen, daß es sich hier nicht um eine einfache Übersetzung des deutschen „Wint" ins Lateinische handelt, sondern um eine Anspielung auf den offenbar bekannten Namen „de Vento". Wer jener Johannes de Vento war, darüber erhalten wir leider keinen Aufschluß; daß er mit der Familie unserer beiden Vento zusammenhängt, darf wohl als sicher angenommen werden. Seine Nennung in Ghistel's Gedicht läßt in dem „Unbekannten" eine hochangesehene Persönlichkeit der Stadt vermuten, — in Meister Vento also den Sprößling einer vornehmen Antwerpner Einwandererfamilie, — eine scheinbar etwas kühne Annahme, die sich später von ganz anderen Voraussetzungen aus bestätigen wird.

Die ganze Hypothese gewinnt erst an Wahrscheinlichkeit und vornehmlich an Interesse, wenn wir die möglichen Beziehungen des Johannes de Vento zum Dichter der Allegorie ins Auge fassen, dem berühmten Humanisten Corneille Ghistel, dem Übersetzer der

[1] Vgl. Seite 14.

[2] Derartige Akrosticha sind in der humanistischen Literatur häufig.

[3] Vergleiche Seite 15, Anm. 2.

„Aencis" und Mitglied der ältesten Antwerpner Rhetorikerkammer „De goud bloem".[1] Es ist dies kein anderer als der von dem Italiener Guicciardini[2] so lobend erwähnte Corneille *Grapheur,* „poeta elegantissimo e gran humanista, buon musico e professore di molte lingue", in dessen Hause sich die erlesensten Geister Antwerpens bei musikalischer Geselligkeit ein Stelldichein gaben. Und hier eröffnet sich eine neue interessante Perspektive. Neben unserem mutmaßlichen Johannes de Vento verkehrte in Ghistel's und des Buchdruckers Plantinus's Hause zwischen 1554 und 1556 wohl kein Geringerer als Lasso selbst, wie Sandberger mit recht aus Guicciardini's und Quickelberg's Beschreibungen schließt.[3] Sollte der Meister auf diesem Wege, durch Johann de Vento's Vermittlung auf den jungen Kapellknaben Ivo de Vento aufmerksam geworden sein, ihn bei seiner Berufung an Herzog Albrechts Hof mit sich nach München genommen haben? Auch diese, hier nur anzudeutende Kombination dürfte im Laufe der Untersuchung zum mindesten manche positive Förderung erfahren.

Man ist versucht, in Johannes de Vento mindestens einen „buon musico" im Sinne Ghistel's zu erblicken, einen jener für die glanzvolle Antwerpner Renaissance so charakteristischen musikalisch gebildeten vornehmen Dilettanten, an denen die Weltstadt Überfluß zu haben schien. Zu den bekannten Künstlererscheinungen der Stadt dürfte jedoch weder er noch der „allte Ivo de Vento", der Vater unseres Meisters, zu zählen sein. Wenigstens kennen Leo de Burbure und van der Straeten[4], welche das Antwerpner Musikleben des 15. und 16. Jahrhunderts eingehend, wenn auch noch lange nicht abschließend erforschten, keinen Träger dieses Namens. Wir müssen uns mit dem mageren Gedanken abfinden, daß in der angehenden Weltstadt sich Musiker aus aller Herren Länder in solch großer Zahl zusammenfanden, daß ihre Namen uns nur zum kleinsten Bruchteile überliefert sind. Noch ein weiterer Umstand macht das Fehlen jeglicher direkter archivalischer Angaben über die beiden Vento einigermaßen begreiflich: Knapp sechs Jahre nach der Aufweisung des Vaters Ivo de Vento

---

[1] Vgl. Jan de Wint in Herm. Paul's „Grundriß der germ. Philologie II, 1, S. 509.

[2] zu Guicciardini, vgl. Sandberger a. a. O. I, Seite 102.

[3] Beitr. I, Seite 102—103.

[4] a. a. O. Band I, II, VI u. s. w.

L. de Burbure lieferte sein reiches Material für Fétis's „Biografie" 2. Aufl.. Aus seinen Aufzeichnungen wurde von A. Thémisseux ein Aufsatz „La musique à Anvers" zusammengestellt, der jedoch unsere Zeit, die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, nicht mehr behandelt.

in Antwerpen, im Jahre 1566, nimmt in der bisher so blühenden Stadt die große Bildersturmrevolution ihren Anfang und Reformationsbewegung und spanische Gewaltherrschaft treten in den Mittelpunkt der Ereignisse. Die Akten und Chroniken Antwerpens füllen sich mit endlosen Berichten über Ketzerverbrennungen, Kirchenzerstörungen und Verwüstungen aller Art, denen wohl ein großer Teil wertvollen archivalischen Materials zum Opfer fiel. Aus dem Jahre 1567 hat sich eine umfangreiche Liste der „verdächtigen Familien Antwerpens", von offenkundigen und geheimen Martinisten (Lutheranern) und Calvinisten erhalten[1]. Ein de Wint oder de Vento findet sich darin nicht verzeichnet[2]. Vielleicht waren Johannes und Ivo nicht mehr am Leben; ob sie der alten Lehre treu blieben oder sich gar durch Auswanderung den Gefahren einer Verdächtigung entzogen, ist nicht zu entscheiden.

Der Versuch, von Antwerpen und überhaupt von niederländischer Seite aus über den Zusammenhang der drei „Ivo" Aufschluß zu erhalten, kann somit im allgemeinen als gescheitert gelten. Das „Problem" ist noch der Lösung fern, dafür hat die Physiognomie der Familie de Vento im Einzelnen an Deutlichkeit gewonnen. Und was das Wichtigste ist: Auf dem Umwege über Cornel Ghistel's und Plantin's Haus, die vornehme Gesellschaft des geistigen Antwerpen um 1560, ist sie in greifbare Nähe Meister Lasso's gerückt und damit eine erste unabhängige Beziehung der „de Vento" zum Münchner Hofe, dem späteren Wirkungskreis unseres jungen Meisters, gewonnen.

Es liegt nunmehr nur noch die Möglichkeit vor, von Seite des unbekannten Meisters Ivo aus Aufschlüsse über unsere Frage zu erlangen. Doch hiemit scheinen die Schwierigkeiten eher noch zu wachsen, denn außer den vorhandenen Drucken war von Ivo bis jetzt nirgends eine Spur zu entdecken. Wir können nur mutmaßen, daß der Meister um 1540—1550 in Italien lebte; eine nach dieser Richtung hin angestellte Untersuchung der veröffentlichten italienischen Archivberichte ergab jedoch ein negatives Resultat. Auch Luigi Torri, der in seiner ausgezeichneten historisch-bibliografischen Arbeit über Vincenzo Ruffo auf Grund genauester Kenntnis der gesamten bis jetzt zugänglichen archivalischen Quellen über eine Menge von

[1] Geschiedenis van Antwerpen, Antwerpen 1845—51, Bd. III, 609.

[2] Hingegen ein „Joannes van den Steen", wohl ein Mitglied jener friesischen Familie, auf die Ghistel's Gedicht anspielt, wenn nicht gar der „Capteyn Iselsteen" selbst.

Musikern der Periode neue wichtige Aufschlüsse gibt, bemerkt über Ivo, der Meister sei bis jetzt archivalisch nirgens belegt[1].

Dem nun folgenden Versuche, durch eingehende bibliografische Vergleiche und daraus sich ergebende Schlußfolgerungen die noch offenen Probleme einzuengen, stellen wir ein Verzeichnis aller von Ivo und Ivo de Vento zwischen 1538 und 1569 — dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes Motetten von Vento — nachweisbaren Werke in chronologischer Reihenfolge voran. Das Verzeichnis orientiert zugleich vorläufig über Inhalt und Umfang der im ersten Kapitel des zweiten Hauptteils sich anschließenden stilkritischen Untersuchung.

1538: Di Verdelotto le dotte et eccellente Madrigali a cinque voci, Venedig, Ant. Gardano. 5 stimmig.[2]
Ivo: Ben mio che mi ti toglie.

1539: Motetti della Simia, Ferrara, Joh. de Buglhat. Herzog Ercole d'Este gewidmet. — 5 stimmig.[3]
Juo: Tu es Petrus, 2 p.
Levita Laurentius, 2 p.

1540: Madrigali a cinque voci . . . novamente raccolti. Venedig, Hieronimo Scotto. — 5 stimmig.[4]
Ivo: Ben mio che mi ti toglie.

1541: Gomberti excellent. et inventione in hac arte facile principis, ... Musica Quattuor vocum, Venedig, Hieron. Scotto. 4 stimmig.[5]
Yvo: Parce mihi Domine, 2 p.
Ego infelix peccator.

1541: Il primo Libro di Maistre Jhan, Maestro dello Ecc. Sign. Hercole Duca di Ferrara; e de altri autori, Venedig, Ant. Gardano. — 4 stimmig.[6]
Yvo: Veramente . . . .

1541: Il Quarto Libro dei Madrigali d'Archadelt a quattro voci, con la gionta d'alcuni Compositioni da altri Autori . . . . Venedig, Ant. Gardano. — 4 stimmig.[7]
Yvo: Pace non trovo.

---

[1] Riv. Musicale III, pag. 666.
[2] Vogel, Die weltl. Vokalmusik Italiens, Band II, Verdelot 6.
[3] Eitner, Bibliografie der Musiksammelwerke, 1539*k*
[4] Eitner, 1540*k*; teilw. Nachdruck von 1538. — Vogel II, Verdelot 6a und 6b.
[5] Eitner, M. f. M. 1878, S. 65. Vgl. Ambros, Gesch. der Musik V.
[6] Vogel I, Ihan.
[7] Vogel I, Arcadelt 37.

1542: Il Primo Libro di Madrigali di diversi ece. Autori . . . a misura di Breve, . . Venedig, Ant. Gardano. — 4stimmig.[1]
Yvo: Apri apri la porta
Deh dolce pastorale
Nasce bella sovente
Quando son piu lontano
Troppo scarsa madonna

1549: Musica quattuor vocum, . . paribus vocibus decantanda, Venedig, Hieron. Scotto. — 4stimmig.[2]
Yvo: Panis quem ego dabo.

1555: Tertius Tomus Evangeliorum . . . . . Nürnberg, Johann Montanus. — 4stimmig.[3]
Yvo: Panis quem ego dabo.

1564: Di Manoli Blessi il Primo Libro delle Gregesche, Venedig, Ant. Gardano. — 6stimmig.[4]
Yvo de Vento:
Cando la bun caval, 8 p.

1564: Jvo de Vento:
Missa super „Je ne veulx rien". — 4stimmig.[5]

1565: Jvo de Vento:
Missa super „Jesu nostra redemptio". — 6stimmig.[6]

1565: Primo Libro de Canzon Napolitane a tre voci . . . da Giulio Bonagiunta. Venedig, Scotto. — 3stimmig.[7]
Juo de Vento: Correte corret'amanti.

1566: Il Desiderio, Secondo Libro di Madrigali a 5 voci . . . . Venedig, Girolamo Scotto. — 5stimmig.[8]
Ivo de Vento: La mia Chirazza.

---

[1] Vogel II, Sammlung 1542[2]. Vgl. Eitner a. a. O. S. 77

[2] Eitner 1549*g*.

[3] Eitner 1555*e*.

[4] Vogel II, 1564[1]. Vogel gibt a. a. O. die Hofbibliothek Wien als Fundort an; laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Robert Lach konnte dort das Werk *nicht* ermittelt werden.

[5] Mss. München, H. B.

[6] Mss. München, H. B.

[7] Ein vollständiges Exemplar besaß nach Eitner (M. f. M. 14, 183) das Antiquariat Cohn in Berlin. Der jetzige Lagerort ist unbekannt.

[8] Vogel II, 1566[3].

1569: Musica de Virtuosi della . . Capella del S. Duca di Baviera, con le rime di Antonio Minturno. Venedig, Girolamo Scotto. 5 stimmig. [1]
Ivo de Vento: Oscur'abisso 8 p.
Mille laccivoli havean le belle fronde 3 p.

1569: La Eletta di tutta la Musica Intitolata Corona, Venedig (ohne Druckangabe). — 4 stimmig. [2]
De Ivo: Pace non trovo

1575: Il secondo Libro della Musica della flor. Capella del S. Duca di Baviera . . . Ven., Gir. Scotto. — 5 stimmig. [3]
Ivo de Vento: Pace non trovo e non ho da far guerra.

1577: Juo de Vento (?) — Letania quattuor vocum, Te Deum quatt. voc. (ohne Namen). — 4 stimmig. [4]

1579: Jvo de Vento: Missa 5 vocum super „Surrexit pastor bonus". 5 stimmig. [5]

In die Verwirrung der Namenschreibweisen bringt ein eingehender Vergleich der Drucke einige Ordnung. Gardano bevorzugt mit einer einzigen Ausnahme (Verdelot 1538) die mittellateinische Form *Yvo,* während Scotto vorwiegend, die übrigen Offizinen ausschließlich die richtige — der germanischen Herkunft des Namens entsprechende — Form *Ivo* (Jvo oder Juo) anwenden. Im Vornamen der beiden Meister läßt sich also kein Unterschied feststellen. Im Verzeichnis selbst fallen in erster Linie zwei Kompositionen auf, die — wenigstens dem Titel nach — doppelt vertreten sind, die Motette „Panis quem ego dabo" in den Sammlungen 1549 und 1555, das früher genannte Madrigal „Pace non trovo" von 1541 und — 1569! Ein Vergleich der Sammlungen ergibt, daß die späteren Kompositionen gleichlautende Nachdrucke der früheren darstellen. Hiemit ist das *strittige Madrigal* [6], das Eitner, Vogel und Riemann zu falschen biografischen Rückschlüssen

---

[1] Vogel II, 1569, verloren. Vgl. auch Sandberger „Roland Lassus Beziehungen zur italienischen Literatur, S. J. M. V, 416.

[2] Vogel II, 1569[3].

[3] Vogel II, 1575[1].

[4] Mss. Augsburg, Stadtbibliothek. Der Autor des Tedeum ist nicht genannt.

[5] Mss. 17, Augsburg, Stadtbibl.

[6] Vgl. S. 5.

verleitet hatte, unzweideutig als *Werk des älteren Meisters Ivo* erwiesen, das nicht weniger als 28 Jahre nach seinem Erscheinen einen Neudruck erlebte. 1549 erschien nach der nunmehrigen Feststellung die letzte von Ivo bibliografisch nachweisbare Komposition, die erste Ivo de Vento's 15 Jahre später, 1564, auffallenderweise im selben Jahre, in dem wir den Eintritt des jungen Meisters in die Münchner Kapelle als Organist festlegen konnten.

Die wenigen von *Ivo* erhaltenen Werke, denen wir uns zunächst zuwenden, wurden ausschließlich in Venedig und Ferrara gedruckt, woraus Riemann mit Recht auf Italien als Aufenthaltsort des Künstlers schloß. Es sind fünf lateinische Motetten und neun italienische Madrigale. Die Kompositionen selbst interessieren an dieser Stelle nicht weiter; es handelt sich vielmehr um die Aufgabe, aus dem Auftreten Ivo's in den genannten Sammelwerken, seinem Zusammentreten mit anderen Meistern richtige oder doch wenigstens wahrscheinliche biografische Folgerungen zu ziehen. Die Sammelwerke unseres Verzeichnisses zerfallen — äußerlich besehen — in zwei Gruppen: Sammlungen im engeren Sinne („raccolte"), welche Arbeiten verschiedener Meister in ungefähr gleicher Anzahl umfassen, und Ausgaben von Werken hervorragender Meister, denen als „gionta" Beiträge anderer Komponisten beigefügt sind. So erscheint Ivo in Madrigalsammlungen von Verdelot, Arcadelt und Maistre Jhan, wie in Gombert's viertem Buch vierstimmiger Motetten. Ob hieraus ein persönlicher Zusammenhang Ivo's mit den genannten Meistern gefolgert werden darf, ist ohne weitere Untersuchung nicht zu entscheiden, da auch die Sammlungen der letzteren Gruppe teilweise nicht von den Komponisten selbst, sondern von den Druckern zusammengestellt zu sein scheinen. Sicher ist dies in dem ersten Madrigalbuch Verdelot's (1538) und in demjenigen des Maistre Jhan (Gallus) von 1541 der Fall, worauf die Hervorhebung der „altri diversi autori" auf den Titelblättern deutlich hinweist. In beiden Sammlungen stehen demgemäß Komponisten aus verschiedenen Gegenden Italiens nebeneinander, von denen der Herausgeber, Antonio Gardano, gerade Kompositionen „auf Lager hatte". In Verdelot's, des Kapellmeisters in Florenz, Madrigalband treffen wir die Venezianer Willaert, dessen Schüler Leonard Barre und Baldassare d'Imola, die in Rom wirkenden Meister Festa, Arcadelt (früher in Florenz), endlich Nollet, Berchem und unseren Ivo, noch unbekannten Aufenthalts. In der Sammlung des Maistre Jhan, des Kapellmeisters in Ferrara, finden sich außer Ivo und schon genannten Meistern die Römer Corteccia, Matthias (Pipelaere) und der Spanier Tudual. Ein-

heitlicher ist die Zusammensetzung in Arcadelt's Madrigalband von 1539. Außer Verdelot, den Arcadelt von Florenz her kennen mußte, — wenn er nicht überhaupt sein Schüler ist, — steuerten zu diesem Bande (neben Ivo) ausschließlich römische Komponisten bei: Festa, Corteccia, Morales, Petrus Organista, Jaches Berchem. Hier dürfte wohl Arcadelt selbst die Auswahl unter den neben ihm wirkenden Komponisten getroffen haben, und Ivo müßte geradezu aus der Reihe fallen, wenn er nicht auch mindestens dem Bekanntenkreis des großen Madrigalisten zuzurechnen wäre. Auf Rom als Wirkungskreis unseres Meisters weist auch die Zusammensetzung von Gombert's Motettenband 1541, in dem außer Gombert selbst, dem Kapellmeister Karls V. in Madrid, die römischen Meister überwiegen: Morales, Escobedo, vielleicht auch ein gewisser Jachet, worauf wir noch zurückkommen werden [1]; der einzige Venezianer ist Scotto, der Drucker selbst. Dieser letztere Band ist noch von besonderem Interesse; es findet sich darin, eben von der Hand jenes Jachet, eine Huldigungsmotette zur Jahresfeier von Karl V. Regierungsantritt im Jahre 1521. Sie dürfte beweisen, daß Jachet und wohl auch die übrigen Meister der Sammlung zu Gombert, dem Kapellmeister des Kaisers in Madrid (seit 1537), in engerer Beziehung standen. Damit rückt aber Gombert, über dessen Leben wir bis jetzt kaum unterrichtet sind, in greifbare Nähe zu den frührömischen Meistern. Wie diese Beziehungen zu erklären sind, ob der kaiserliche Kapellmeister Rom selbst je betreten hat, oder ob die Spanier an der päpstlichen Kapelle, ein Morales, Escobedo, Tudual, eine Art vermittelnde Rolle spielen, bleibe dahingestellt. Die stilkritischen Untersuchungen über Ivo werden jedenfalls die Tatsache eines höchst auffälligen, ja erstaunlichen Zusammenhanges zwischen all den genannten Meistern ans Licht stellen.

An der Spitze der Sammelwerke im engeren Sinne stehen die berühmten Motetti della Simia von 1539, mit deren Geschichte sich schon Ambros beschäftigte, ohne freilich auf ihre eigenartige Stellung näher einzugehen. Als einziges in Ferrara — von dem Niederländer Buglhat — gedrucktes Sammelwerk, enthalten sie ausschließlich Motetten niederländisch-französischer Komponisten. Sie stellen nämlich

[1] Vgl. Seite 22 u. später.

Es frägt sich, ob jener „Jachet" Brumel, Jachet di Mantua oder Jacques Berchem ist. Die bisherige bibliografische Scheidung Eitner's (Quell. Lex. und anderweitige) ist natürlich an sich ebenso unbegründet, wie seine Behandlung der Ivo — Vento-Frage. Die vorliegende „bio-bibliografische" (vgl. Torri a. a. O.) Zwischenstudie verfolgt vornehmlich den Zweck, für die Behandlung jener gerade in der Frühmadrigalperiode häufig vorkommenden Identitätsfragen eine exaktere Methode auszubilden.

ein Geschenk dar, welches Herzog Ercole d'Este anläßlich der Geburt eines Stammhalters überreicht wurde, einen Huldigungsakt der in Italien (und dem benachbarten Südfrankreich) lebenden niederländischen Künstlern an das freigebige Haus der Este. Von den meisten zur Sammlung beitragenden Meistern sind überdies engere Beziehungen zu den Este nachweisbar: In des Herzogs eigenen Diensten stehen Maistre Jhan als Kapellmeister, jener kurz „Jachet" genannte Jachet Brumel, der Sohn des berühmten Antoine Brumel, als Organist[1]; Willaert war schon 1516 persönlich in Ferrara, Arcadelt und wohl auch Berchem standen als Sänger der Capella Giulia in Rom unter deren Protektor, Kardinal Ippolito d'Este, dem Erbauer der Villa Este in Tivoli. Später, 1555, erscheint Berchem in Diensten von des Herzogs Oheim, Kardinal Ercole d'Este in Ferrara[2]. Claudin, Hesdin und Jaques du Pont wirkten hingegen am Hofe des mit Ercole d'Este eng befreundeten Herzogs von Savoyen in Lyon. — So bleiben noch Meister Gombert und Ivo übrig, deren Zusammenhang mit dem Hause Este wir nicht kennen. Dafür entschädigt die Sammlung jedoch reichlich mit dem sicheren Hinweis auf die *niederländische oder französische Nationalität* des bisher gänzlich unbekannten Ivo.

Das „Primo Libro di Madrigali" von 1542 ist das weitestverbreitete und am öftesten — nicht weniger als 12 mal — aufgelegte *Sammelwerk* der ersten Madrigalperiode; unter der überreichen Anzahl von Madrigalausgaben scheint es ein Vierteljahrhundert lang geradezu als das klassische Madrigalwerk gegolten zu haben. Umso bemerkenswerter ist, daß zu dieser Sammlung Ivo weitaus die größte Zahl von Madrigalen, nämlich fünf, beitrug; die übrigen Komponisten, unter ihnen als noch ungenannt die römischen Hubert Naich und Domenico Ferrabosco, sind nur je mit einer oder höchstens zwei Arbeiten vertreten. Wieder überrascht, wie im vierten Buche der Arcadelt-Madrigale, die ganz überwiegende Beteiligung römischer Komponisten an der Sammlung, — ein bisher entschieden zu wenig beachteter Umstand. Er beweist, daß in der Weiterentwicklung des Madrigals seit etwa 1540 Rom gegenüber Venedig für eine Zeit lang „tonangebend" wird.

Die Arbeiten dieser beiden „römischen" Werke dürfen allerdings Meister Ivo nur mit Vorbehalt zugeschrieben werden, da zwischen den Originalauflagen und den Neudrucken Differenzen bestehen, eine in den frühen Madrigaldrucken von Gardano und Scotto schon oft fest-

[1] Vgl. van der Straeten, La musique aux Pays-Bas VI, pag. 97—104.

[2] Cinciarino, Introduttorio, vgl. MfM 21, Seite 129 ff

gestellte Ungenauigkeit. Das in 1541 mit Ivo gezeichnete Madrigal „Pace non trovo" hat in der Erstausgabe 1539 Arcadelt zum Verfasser. Noch größer ist die Konfusion im „Primo Libro dei Madrigali a quattro". Von den 5 in der Erstauflage mit Ivo bezeichneten Stücken werden in der Auflage von 1546 „Troppo scarsa madonna" und „Quando son piu lontano" dem Jachet Berchem zugeschrieben, während „Deh dolce pastorale" ganz fehlt. In die Ausgabe des folgenden Jahres ist das fehlende Madrigal wieder unter Ivo aufgenommen, in den weiteren Auflagen laufen für die genannten Madrigale die Autorbezeichnungen „Berchem und „Ivo" neben einander her, je nachdem die Ausgabe von 1543 oder 1546 als Ausgangspunkt für die Neudrucke diente[1]. Eine derartige Verwechslung legt den Schluß sehr nahe, *daß Ivo, Arcadelt und Berchem in der gleichen Kapelle dienten,* scheint sie doch bei Meistern derselben Kapelle und Schule weit eher möglich, als bei Komponisten, welche in gar keinem nachweisbaren Zusammenhang zueinander stehen. Die Flüchtigkeit freilich, mit der die Nachdrucke aus den Offizinen von Gardano und Scotto redigiert sind, machen größte Verwechslungen nicht von vornherein unwahrscheinlich.

Auffällig ist, daß zwischen dem Erstdruck des „Primo Libro" und dem Erscheinen der letzten von Ivo beglaubigten Komposition ein Zeitraum von 7 Jahren liegt. Wohl trägt die Sammlung 1549 einen spezielleren Charakter, sofern sie nur Gesänge „ad aequales" umfaßt. Die darin vereinigten Kompositionen mögen daher einen viel weiteren Zeitraum für ihre Entstehung umfassen. Dies zeigt sich auch in der Zusammensetzung der Autoren. Es wird ein gewisser Consilium darin genannt, der — wie wir noch später nachweisen können[2] — um 1549 längst tot war. Sonst finden sich neben Gombert, Jachet und Morales — die ja schon 1541 mit Ivo zusammen auftreten — noch Dominicus Phinot und der bekannte Madrigalist Jan Gero mit Arbeiten ein, welch letzteren van der Straeten fälschlich mit Berchem identifizieren möchte.

Vom Jahre 1549 ab verlieren wir Meister Ivo aus den Augen. Die „Evangelien" des Montanus, das einzige deutsche Druckwerk, welches eine Komposition von Ivo enthält, haben die Motettensammlung von 1549 zur Vorlage. Die vollständig internationale und zeitlich an keine bestimmten Grenzen gebundene Zusammenstellung dieser monumentalen Sammlung verbietet selbstverständlich von vornherein die Beiziehung derselben zu historischen Schlüssen

[1] Vgl. Vogel, Bibliogr. der weltl. Vokalwerke Italiens I, 384. — Eitner a. a. O. S. 77.
[2] Vgl. Seite 25 ff.

irgend welcher Art. Denselben Zweck — Auslese des Besten, diesmal unter der immer mehr ins Uferlose sich dehnenden Madrigalproduktion der letzten Jahrzehnte — verfolgt die ganz vereinzelt dastehende Sammlung „La Eletta" des Zuan Jacomo di Zorzi von 1569, welche „De Ivo's" „Pace non trovo" von 1541 wieder abdruckt. Die Auswahl umfaßt in der Hauptsache Meister einer — von Kroyer[1] umschriebenen — zweiten Madrigalperiode, die unter dem Zeichen der primären und sekundären Chromatik steht: Giovan Continuo, Baldassare Donato, Giovan Nasco, Cyprian de Rore, Francesco della Viola, Cambio Perissone, durchwegs Komponisten, die erst 1544—1550 mit Kompositionen an die Öffentlichkeit treten; von Meistern des „Frühmadrigals" sind nur noch Berchem und eben Ivo je mit einer Arbeit, außerdem mit der größten Zahl von Madrigalen (14) Willaert vertreten. Für die Bedeutung Ivo's als Madrigalist scheint die Aufnahme des Meisters in Zorzi's Sammlung ein gutes Zeugnis abzulegen, — falls wirklich bei der Zusammenstellung die Güte der einzelnen Arbeit allein ausschlaggebend war. Jedenfalls darf man an eine Komposition, die nach fast dreißig Jahren noch einmal ans Licht gezogen wurde, einige Erwartungen knüpfen. Wie weit sie sich erfüllen, wird später zu untersuchen sein.[2]

Vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet steht Meister Ivo's Gestalt in einem ziemlich einheitlichen Zusammenhang. Er gehört der für Italien bedeutungsvollen Periode an, in welcher sich die Ausbildung charakteristischer „Schulen" vollzieht, vornehmlich die Scheidung der beiden wichtigsten, der römischen und venezianischen. Die Untersuchung zeigte, daß Ivo dem frührömischen Meisterkreise eines Festa, Morales, Arcadelt jedenfalls am nächsten steht. Es ist nur eine eigentlich selbstverständliche Konsequenz, daß Ivo zugleich in der größeren Gruppe der Frühmadrigalisten, der die meisten venezianischen wie römischen Meister angehören, seinen Platz hat.

Eine ähnlich eingehende Analyse der Sammlungen, welche von 1564 an Kompositionen des (— oder der beiden? —) Ivo de Vento enthalten, wird durch ganz wenige Stichproben überflüssig gemacht. Die „Libri delle Gregesche", welche Andrea Gabrieli selbst unter dem Decknamen Manoli Blessi herausgab, nennen Willaert, Cyprian de Rore, Gabrieli, kurz, lauter Meister der *ausgebildeten* venezianischen Schule, — ein wichtiger Hinweis, daß der junge Vento, der vom

[1] Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im Madrigal, 1901, Seite 28, 44, 98.

[2] Vgl. Teil II, Kap. 1.

Münchner Hofe nach Venedig zog, als Verfasser der in der Sammlung abgedruckten, leider verlorenen „Battaglia a 6 voci" anzusehen sei. Diese Komposition und die aus dem Jahre 1565 stammende Messe deuten schon durch ihre Stimmenzahl auf venezianische Vorbilder hin. In den Sammlungen von 1566, 1569 und 1575 endlich finden wir eine Reihe von Namen der Münchner Kapelle wieder, Lasso vor allem, dann Anton Goswin, Antonio Morari, Giovanni Mosto, Francesco Guami, Hans Flori und andere. Die beiden letzten Sammlungen enthalten ja, wie der Titel besagt, ausschließlich Werke von Münchner Kapellmitgliedern.

Es braucht kaum besonders darauf verwiesen zu werden, daß die musikalische Sphäre, welcher die in den letzteren Sammelwerken vertretenen Meister angehören, mit derjenigen Ivo's in keiner ohne weiteres erkennbaren Weise mehr zusammenhängt, es sei denn durch die Person des großen Willaert, der — ein Januskopf — zeitlich der älteren Generation angehört und aus ihrer Kunst herauswächst, geistig aber der nach ihm kommenden Generation die Wege weist.

Die gewonnene bibliografische Zusammenstellung scheint, für sich betrachtet, nicht sehr ergebnisreich. Sie birgt jedoch den Schlüssel für die richtige Deutung einiger längst vorliegender Quellen, die nur wegen des Mangels an zusammenhängender Übersicht über die Druckwerke der Periode bis jetzt nicht ihre ausreichende Benutzung gefunden haben. In erster Linie kommt eine Reihe von Aktenstücken in Betracht, welche Franz Xaver Haberl[1] in seiner regestenartig angelegten Studie über die römische „Schola Cantorum" veröffentlicht hat, — freilich ohne die vorhandenen Zusammenhänge zu erkennen. Sie vermögen über die Lebensumstände des bisher unbekannten Ivo erst Licht zu verbreiten.

Es handelt sich um die Reorganisierung einer Kapelle durch niederländische Kräfte, — in ihrem Verlaufe derjenigen der bayerischen Kapelle unter Albrecht V. vom Jahre 1556 vollkommen analog, welche in der Lebensgeschichte Ivo de Vento's eine so sehr einschneidende Rolle spielen soll[2]. Die „Schola Cantorum", die päpstliche Privatkapelle, ist 1527 durch den berüchtigten „Sacco di Roma" so gut wie verwaist, die Sänger sind in alle Winde zerstoben. Bald nach der

[1] „Die römische Schola Cantorum", V. f. M. III, Seite 251 ff.

[2] Vgl. Kap. 2.

Rückkehr von seiner Flucht — 1528 — unternimmt der kunstsinnige Papst Clemens VII. aus dem Hause Borghese die Wiederaufrichtung des Instituts. Er sendet seinen ihm treu gebliebenen Kapellmeister Giovanni Consiglion — den oben in dem Druckwerk von 1549 genannten Meister Consilium — mit Empfehlungsschreiben nach Frankreich und den Niederlanden, um einen Grundstock für Sänger und Knaben für die Neubildung der gänzlich verwahrlosten Kapelle anzuwerben [1]. Die Parallele mit der bayerischen Reorganisation geht aber tiefer. Wie in München der kaiserliche Vizekanzler Dr. Seld, so wird in Rom ein hoher diplomatischer Würdenträger, der päpstliche Legat Kardinal Salviati in Paris, vom Papst mit der Berichterstattung über den Verlauf der wichtigen Staatsaktion betraut. Nach dessen brieflicher Nachricht gelang es Consilium, in Flandern 5—6 gute Tenore, einen Sopran (einen Kastraten??) und einen Kontrabaß zusammenzubringen [2], doch nur einen der so gesuchten niederländischen Knaben. Mit seinem Stabe von neugeworbenen Sängern tritt Consilium Ende Oktober 1528 die Rückreise an 3. Januar 1529 findet sich in den Anweisungen an die päpstliche Rentekammer der entsprechende Eintrag vermerkt: „Solvatis et consignetis infrascriptis . . . . Dominis Cantoribus noviter receptis . . . . 8 ducatos per mensem . . . .". Unter den genannten Sängern befindet sich ein gewisser Ivo Barry. Über seine Herkunft und das Datum seines Eintritts in die päpstliche Kapelle gibt eine Liste Auskunft, die anläßlich des Todes von Papst Clemens VII. im Januar 1535 ausgefertigt wurde. Er wird darin „Ivo Barry Gallus" bezeichnet.

Daß dieser Sänger Ivo Barry mit unserem Meister Ivo identisch sein könnte, läßt sich freilich zunächst nur vermuten und wird vor allem nur durch die Entdeckung nahegelegt, daß Barry mit einem Meister in enger Beziehung steht, der auch in einem Druckwerke — 1549 — mit Ivo zusammen auftritt, eben *Jean Consilium*. Ein weiteres überraschendes Moment tritt hinzu: Der sonst gänzlich unbekannte Barry wird in Baini's „Memorie storico-critiche" als *Komponist* erwähnt [4] (in der Form „Ivonne Barry") und unter die Meister seiner vierten, der „vorpalestrinischen" Periode eingestellt. Wie kommt Baini zu einer solchen Wertung, wie überhaupt auf den

[1] Ebenda Seite 256 ff.

[2] Seite 256 Anmerkung 1

[3] Seite 256 Anmerkung 2. Im folgenden unterlassen wir es, im Einzelnen auf Haberl hinzuweisen.

[4] Gius. Baini, Memorie storico-critiche sulla vita e le opere di Giov. Pierluig da Palestrina. Deutscho von Kiesewetter, S. 5.

Namen des bis jetzt gänzlich verschollenen Meisters? Es können nur drei Quellen ihm zur Verfügung gestanden sein. Entweder ein theoretisches Werk des 17. Jahrhunderts, die „Libreria" des älteren Doni, aus der Baini nachweislich verschiedene Namen für die Zusammenstellung seiner „Epochen" entnahm, oder aber — was wahrscheinlicher ist, — eine der beiden Manuskriptaufzeichnungen, welche dem Biografen Palestrina's zur Verfügung standen, — ich meine Matteo Fornari,s „Notizen über die Sänger der päpstlichen Kapelle" und O. Pitoni's „Notitzen über Komponisten und Kontrapunktisten von 1000 bis 1700". „Fornari's von Celani veröffentlichte „Notizie" [1], die Ivo Barry als Sänger der Schola Cantorum aufführen, hat Baini kaum gekannt, sonst hätte er die Zugehörigkeit des Meisters zur päpstlichen Kapelle sicher vermerkt; er scheint jedoch gar nicht zu wissen, daß Barry in Rom lebte. Die eigenartige stilkritische Einreihung des Meisters, die uns noch zu beschäftigen hat, läßt ihrerseits auf eine Benutzung von Pitoni's Notizen schließen.

Ivo Barry ist also in zwei von einander unabhängigen Quellen, in den Archiven der Schola Cantorum als Sänger, in Pitoni's Notizen als Komponist nachgewiesen. Es bleibt noch zu zeigen, daß die über Barry erhaltenen Notizen mit größter Genauigkeit auf den in den Sammelwerken belegten Meister Ivo passen, so daß an der Identität beider nicht ernstlich gezweifelt werden kann. Zugleich ergibt die Zusammenstellung wenigstens in rohen Umrissen ein kurzes Lebensbild des Meisters.

Nach dem Ausweis der Sängerliste von 1535 ist Ivo Barry aus Frankreich gebürtig, gleich die erste Feststellung, welche mit einer über Meister Ivo gemachten Hypothese übereinstimmt [2]. Er scheint vor seiner Berufung in die päpstliche Kapelle in Flandern als Sänger gewirkt zu haben, da nach Salviati's Bericht Consilium sich dort seine Sänger aussuchte. Eine der großen Kathedralen von Gent, Brügge, Ypern, Oudenarde oder Courtrai dürfte am ehesten als frühester Wirkungskreis des Meisters in Betracht kommen, doch ist hierüber nichts zu Tage gefördert. Die acht für die päpstliche Kapelle bestimmten Sänger kamen in Abständen nacheinander in kleineren Gruppen in Rom an, am 29. November 1528 Carolus d'Argentil mit vielleicht noch einigen anderen, am 14. Dezember Ivo Barry, Petrus Lambert, Jean le Cont; das Eintrittsdatum der übrigen, mit Barry in der früher ge-

[1] G. Celani, I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI—XVIII, Riv. Mus. XVI, p. 95 ff.

[2] Vgl. Seite 21.

genannten Rechnung erwähnten Sänger, von Petro Bruele, Petro Vermont, Philippe de Fontaines und Ant. Souman ist nicht bekannt. Der Nationalität nach bestand die Truppe je zur Hälfte aus Niederländern und Franzosen, was für die sorgsame Berücksichtigung des Nationalitätenfaktors in Consiliums Wahl charakteristisch ist. Er spielt in der Geschichte der Schola Cantorum — wie noch zu zeigen — eine merkwürdig wichtige Rolle.

Die römische Kapelle zählt 1529 — nach ihrer systematischen Ergänzung — 29 Sänger, unter welchen Constanzo Festa, der schon seit 1517 der Kapelle angehört, die erste Stelle einnimmt. Daß nicht er, sondern Consilium das Kapellmeisteramt bekleidet, scheint nur durch das höhere Dienstalter des letzteren gerechtfertigt. Festa ist die weit bedeutendere, ja für die weitere Entwicklung der Kapelle entschieden tonangebende Erscheinung, merkwürdigerweise fast der einzige Italiener in der Kapelle. Der Nationalität nach überwiegen in der Zusammensetzung der Kapellmitglieder noch die Franzosen und Niederländer, erstere stärker als letztere, wie unter dem Pontifikat Leo's X.; der Rest besteht aus einigen Spaniern oder Süditalienern und sehr wenig eigentlichen Italienern. In den folgenden Jahren ändert sich das Bild nicht wesentlich; verschiedene ältere Mitglieder werden verabschiedet, dafür treten neue ein, so 1531 ein „Jachetus Gallus", der nur sehr kurz — ein Jahr — in der Kapelle verbleibt. Mit dem Tode Clemens VII. 1534, und bald darauf nach dem Ableben des Maistre Consilium im Januar 1535 beginnt sich der Einfluß der Nationalitäten zu verschieben. Zunächst erhält Constanzo Festa die erledigte Kapellmeisterstelle, als erster Italiener seit Beginn des Jahrhunderts. Im Dezember desselben Jahres aber tritt kein Geringerer als Cristobal Morales in die Kapelle ein. Durch den steigenden Einfluß der beiden Meister fühlten sich die Franzosen gegenüber Spaniern und Italienern zurückgesetzt. Es entstand eine bedenkliche Rivalität, die kaum ein Jahr später, bei Vereidigung des neu eintretenden Spaniers Bartolomeo Escobedo (August 1536) zur offenen Scene führte. Die Franzosen, unter ihnen Barry, verweigern der Aufnahme Escobedo's ihre Zustimmung und reissen dem Neueingetretenen die „superpellicea", seine Amtskleidung, vom Leibe. Festa straft die Missetäter durch Entziehung des Monatssoldes; die Strafe wird jedoch, nachdem sich die Gemüter beruhigt haben, durch Beschluß wieder rückgängig gemacht (22. Oktober 1536). Die kleine Episode ist für die Entwicklung der Schola Cantorum und die Verschiebung des Schwergewichtes von der niederländisch-französischen auf die spanisch-italienische Seite

charakteristisch. Sie hatte freilich auch eine wohltätige Folge: Von nun an wurden zur Beratung für alle wichtigeren Angelegenheiten der Kapelle aus der Sängerschar besondere Abordnungen für die Vertretung der nationalen Interessen gewählt. So fungierten bei der Statutenerneuerung im Jahre 1545 d'Argentil und Loyal als französische Deputierte, im Jahre 1549, bei der Thronbesteigung Paul's III., wurden Barry für die Franzosen, Calasanz für die Spanier, ein gewisser Laszisio für die Italiener von den Sängern zur päpstlichen Kammer abgeordnet, um die Interessen der Kapelle wegen der sogenannten „Tuchverteilung" zu vertreten.

In diesem Akt wird Barry's Namen zum letzenmal in den päpstlichen Archiven genannt. Der Eintrag datiert von demselben Jahre, in welchem auch die letzte Komposition Ivo's erscheint, ein eigenartiges Zusammentreffen.

Bis jetzt konnten von den Meistern der besprochenen Sammelwerke Consilium, Morales und Festa gemeinsam mit Ivo Barry in der Kapelle nachgewiesen werden, Consilium von 1529—1535, bis zu seinem Tode, Morales bis 1540; Festa, ebenfalls von Ivo's Amtsantritt an in Rom, starb 1545 als Kapellmeister in hohem Alter. Wichtiger sind die Notizen über Arcadelt und den schon genannten „Jachet Gallus". Arcadelt siedelte schon sehr frühe, zu Anfang der dreißiger Jahre von Florenz nach Rom über, war aber dort nicht an der päpstlichen Privatkapelle, sondern an der „Capella Giulia" der Peterskirche als Sänger, seit 1536 als Gesangslehrer der Knaben angestellt. Seine Erfolge als Sänger[1] und seine Berühmtheit als Madrigalist verschaffen ihm endlich im Dezember 1540 den Eintritt in die Schola Cantorum, wo er bis 1549 bleibt. Jener Jachet Gallus aber findet sich, nachdem er schon 1532 kurz in der Schola Cantorum aufgetaucht war, 1536 mit Arcadelt als Sänger in der Capelle Giulia, wurde also in diese wohl zurückversetzt. Wer verbirgt sich hinter dem geheimnisvollen Namen? Sicher nicht Jachet di Mantua, der schon seit 1527 am Dome von Mantua nachweisbar ist; jedenfalls auch nicht jener Jachet Brumel, der in den dreißiger Jahren in Ferrara als Organist tätig war. Wohl aber paßt der Eintrag auf „Giacchetto di Berkem da Anversa", welchen Baini unter den um 1540 in Rom lebenden Meistern anführt[2]. Die Mitteilung Baini's verdient umso größeres Vertrauen, als alle andern von ihm

[1] Die „Solfeggien" Arcadelt's waren so verbreitet, daß noch nach 50 Jahren der jugendliche Pietro de la Valle nach diesem Lehrbuche unterrichtet wurde.
Vgl. „Sendschreiben Pietro de la Valle's", Allg. Mus. Ztg. 1868, S. 387 ff.

[2] a. a. O. Seite 5.

angeführten Meister, laut den von Haberl veröffentlichten Listen, tatsächlich um diese Zeit in Rom lebten. Die Ungenauigkeit, daß der Meister „Gallus" genannt wird, wo er doch aus Antwerpen stammen soll, fällt gegen diese Übereinstimmung wenig ins Gewicht; die Abstammungsangaben der Rechnungen und Listen sind keineswegs unfehlbar.

Es bewahrheitet sich somit die angesichts der Autorenverwechslung in den Druckwerken getroffene Annahme: *Ivo befindet sich mit Arcadelt und Berchem zur Druckzeit der Sammlungen,* von 1538—47, *tatsächlich an einem und demselben Ort, in Rom.* In dieser Feststellung sehen wir den sichersten Beweis für die Identität Ivo's mit Ivo Barry. Denn nunmehr findet das eigentümliche Verfahren der venezianischen Offizinen seine einfache Aufklärung, wie besonders an dem Arcadelt'schen Madrigalband[1] zu verfolgen ist. Letzterer erschien 1539, ein Jahr vor dem Eintritt Arcadelt's in die Schola Cantorum. Der kluge Meister macht in der Auswahl seiner „gionta" nach rückwärts und vorwärts seine Komplimente, indem er die Florentiner Verdelot und Corteccia, die „Größen" der römischen Kapelle, Festa, Morales, Ivo und Berchem zur Beteiligung an seinem Madrigalband einlädt; die Autorenverwechslung unterlief jedoch — vielleicht nicht ganz ohne reklamhafte Nebenabsicht — dem Drucker Gardano bei Zusammenstellung der von Rom aus übersandten Madrigale. In der fast ausschließlich römischen Sammlung 1542 mag die Sache ähnlich gelegen und wohl Berchem dem Druckertyrannen Gardano als zugkräftigere Ware erschienen sein denn Meister Ivo. Übrigens scheint Arcadelt selbst die Ausmerzung des im Druck seines Madrigalbandes unterlaufenen Fehlers angeregt zu haben, denn Ivo Barry war in den Jahren 1540—1541, in welchem die Sammlung wieder aufgelegt wurde, nicht in Rom anwesend. Die Diarien der päpstlichen Kapelle berichten unterm 22. März 1540, daß der Meister Urlaub für eine Reise nach der Heimat erhielt, von der er erst am 25. April 1541 — nach mehr als einjähriger Abwesenheit — zurückkehrte. In die Zwischenzeit fällt die Aufnahme Arcadelt's in die päpstliche Kapelle. (30. Dez. 1540)

Nachdem — unserer Meinung nach — der Identitätsbeweis Ivo — Ivo Barry mit ausreichender Genauigkeit geführt wurde, und damit unvermutet die verschwommene Gestalt des Meisters plastische Realität angenommen hat, ist es Zeit, die Kernfrage der ganzen Untersuchung, die Beziehung jenes Ivo zu den beiden Ivo de Vento, scharf

[1] Vgl. Seite 16.

zu formulieren. Hatte sich aus der Untersuchung[1] von Vento's Lebensumständen die Unmöglichkeit erwiesen, daß der junge Vento, der spätere Organist der bayerischen Hofkapelle, mit Meister Ivo identisch sei, so ergeben die Darlegungen dieses Abschnittes ein gleiches Resultat bezüglich des Vaters Ivo de Vento. *Ivo — jetzt Barry — kann nicht der Vater unseres Meisters sein,* denn annehmen zu wollen, daß er nach seinem Austritt aus der Schola cantorum seinen Namen gewechselt habe, wäre wohl unsinnig. Damit hat Eitner mit seiner vorläufigen Scheidung beider Meister recht behalten, und wir könnten Ivo Barry ganz aus dem Spiele lassen, wäre nicht ein eigentümlicher Tatbestand zu konstatieren, der die Frage nach einer Beziehung zwischen beiden Meistern wieder in ein neues Stadium rückt. Es trifft sich merkwürdig — oder sollte es kein bloßer Zufall sein? — daß drei der von Ivo vertonten Motetten und von seinen Madrigalen die Komposition des Arcadeltbandes auch durch Vento eine Bearbeitung gefunden haben. Wir stellen die analogen Kompositionen der Übersichtlichkeit wegen tabellarisch mit kurzer Angabe des Erscheinungsjahres einander gegenüber.

Ivo		Ivo de Vento	
5 st.	1539 Tu es Petrus, 2 p.	5 st.	Motetten 1570, No. 18 Tu es Petrus, 2 p.
5 st.	1539 Levita Laurentius, 2 p.	4 st.	Motetten 1571, No. 11 Levita Laurentius, 1 p.
4 st.	1549 Panis quem ego dabo, 1 p.	4 st.	Motetten 1569, No. 7 Panis quem . . ., 2 p.
4 st.	1541 Pace non trovo	5 st.	Madrigale 1575, Bottegari Pace non trovo

Wie läßt sich diese Parallelität erklären? Hat Vento die Werke des Ivo Barry, seines Namensvorgängers gekannt? Es darf kaum eine andere Lösung angenommen werden, denn besonders die Vertonung des Ivo'schen Madrigaltextes kann keinem Zufall entspringen. Eine Möglichkeit, Ivo's Kompositionen kennen zu lernen, scheint am Münchner Hofe wohl bestanden zu haben, wenigtens für die Motetten, da die entsprechenden Sammlungen sich tatsächlich in der Privatbibliothek Herzog Albrechts befanden und noch heute erhalten sind. Hingegen fehlt Arcadelt's „Quarto Libro" in der Münchner Hofbibliothek,

[1] Vgl. Seite 10.

woraus jedoch nicht gefolgert werden darf, daß dies Werk in Albrechts Bibliothek nicht vorhanden war. Ohne hier auf eine weitere Untersuchung einzugehen, sei festgestellt, daß der junge Meister *Vento mit bewußter Absicht wenigtens auf den von Ivo vertonten Madrigaltext zurückgriff,* — eine Tatsache, die allein genügt, um vorerst unsere kurzen Notizen über Ivo Barry's Wirken wieder aufzunehmen.

Der Grund von Barry's einjähriger Abwesenheit in der Heimat ist unbekannt; er wird — wie gewöhnlich bei den niederländischen und französischen Sängern — am einfachsten in der Regelung von Familienangelegenheiten zu suchen sein. Auch Morales und Escobedo waren anfangs der vierziger Jahre für lange nach Spanien beurlaubt, was umso eher möglich schien, als der Papst in dieser Zeit durch seine politischen Fehden mit den oberitalienischen Fürsten stark in Anspruch genommen war. Ein Jahr nach Barry's Reise — 1542 — finden wir den Meister mit dem Papste und fast der ganzen Kapelle in Bologna, von wo aus der Papst eine Rundreise durch den Kirchenstaat unternahm. In den folgenden Jahren 1543—44 wird Barry nicht erwähnt. Nur im Jahre 1545, in welchem die neuen Statuten der Schola Cantorum vom Papste genehmigt und von allen Sängern eigenhändig unterschrieben wurden, steht auch Barry's Unterschrift im Dokument. Leider hat Haberl, trotz gegebenen Versprechens, das Dokument, welches für die Feststellung der vom Meister gebilligten Schreibweise seines Namens von Interesse wäre, nicht veröffentlicht.

Im selben Jahre — 1545 — trat in Trient das längst erwartete Konzil zur Reform der Kirche an Haupt und Gliedern zusammen. Papst Paul III. ließ sich durch zwei Nuntien vertreten, und sandte Anfang des Jahres 1546, am 2. Januar, einen Teil seiner Kapelle nach Trient: Barri, Le Cont, Francisc. Loyal, Jo. Mont, Simon Perusinus und Ordognez. (Die Franzosen sind also weitaus in der Überzahl beim Konzil beteiligt.) Ob die Sänger nur zum gewöhnlichen Kirchendienst herangezogen wurden, oder ob ihre Berufung mit den später durchgeführten Reformen (1555) im Kirchengesang schon in Beziehung stand, ist nicht zu ermitteln. Zweifelsohne bekam das Kardinalskollegium damals schon Gelegenheit, sich mit der Kirchenmusik der Schola Cantorum vertraut zu machen, und es entsteht die weitere Frage, ob die letztere nicht geradezu als Vorbild für die späteren bekannten Beschlüsse der Sessio XXVII diente. Denn von den dort gerügten Mißständen ist offenbar in der uns erhaltenen Musik der päpstlichen Kapelle kaum eine Spur zu entdecken; umgekehrt verraten unter anderen die späteren Kompositionen der römischen Schule,

auch Barry's, ein deutliches Streben nach Vereinfachung der kontrapunktisch überladenen Faktur zugunsten der Textdeutlichkeit. Die Einführung des Koloraturgesanges in die Kirche jedoch, die gerade in Rom besondere Unterstützung fand, scheint den Vätern nicht als Profanierung gedünkt zu haben; wenigstens blüht nach den Konzilbeschlüssen auch in Rom das Koloraturwesen in der Kirche mehr denn je, — um nur an die Psalmfalsobordoni der römischen Schule zu erinnern. Überhaupt ist den Trienter Musikreformen eine weit mehr theoretisch doktrinäre, „humanistische", als praktisch orientierte Einstellung eigen; daher auch ihre relative Bedeutungslosigkeit für die allgemeine kirchenmusikalische Entwicklung der Zukunft.

1547 wurde das Konzil durch eigenmächtige Verfügung des Papstes bekanntlich nach Bologna verlegt. Ein Teil der Sänger kehrte infolgedessen nach Rom zurück, die anderen, darunter Barry, machten die Übersiedlung des Konzils mit. Seit 1547 finden zwischen Rom und Bologna ständig Verschiebungen statt, meist Ablösungen nach Rom zurückkehrender Sänger. Barry gehört zu den wenigen, welche ohne Unterbrechung dem Konzil von Anbeginn an als Sänger beiwohnten. Anfang Januar 1548 wird er noch vom römischen „Punktator" mit Le Cont (zum zweitenmale beim Konzil), Virgilio, Perusino, und Ordognez Joachim als abwesend verzeichnet; am 29. August trifft er — mit Schließung des Konzils — in Rom ein, um schon nach einem halben Jahre (22. Jan. 1549) zum neueinberufenen Konzil wieder nach Bologna aufzubrechen. Er bleibt dort bis Ende Mai und kehrt am 14. September abermals dorthin zurück, offenbar nicht zum Konzil, da ihm ausdrücklich nur bis Allerheiligen Urlaub gewährt wird. Zehn Tage nach seiner Ankunft in Rom, am 10. November 1549, stirbt Papst Paul, bei welcher Gelegenheit — wie früher erwähnt [1] — Barry zum letzten Mal im Diarium der Schola Cantorum genannt wird. Wie lange der Meister noch an der Kapelle verblieb, ob er in Rom starb oder, wie sein Kollege Arcadelt, und vielleicht mit letzterem nach Frankreich zurückkehrte, ist nicht zu entscheiden.

Noch drängt sich im Zusammenhange der Darstellung von Ivo's Wirksamkeit in Rom von selbst eine Frage auf, die bis jetzt keine Lösung fand: Ob die verschiedenen Barry, Barre, die in den vierziger und Anfang der fünfziger Jahre nebeneinander in Rom auftauchen, nicht als Glieder einer und derselben Familie betrachtet werden müssen. Leonard Barré, der bekannte Madrigalist, den wir

[1] Vgl. Seite 28.

schon in dem Sammelband von 1538 in Gesellschaft Ivo's trafen,[1] bezeichnete sich in seinen Madrigalbänden ausdrücklich als Schüler Willaert's, scheint also in Venedig studiert zu haben. 1537 tritt er in die päpstliche Kapelle ein, in der er neben Ivo ständig wirkt und bis zum Jahre 1555, dem Eintrittsjahr Palestrina's in die Kapelle, nachweisbar ist. Aus seiner Unterschrift „Leonardus Barre Clericus Lemoniacensis" in der Statutenerneuerung von 1545 geht hervor, daß er geistlichen Standes war und in Limoges eine Präbende besaß. Vielleicht ist er auch von dort gebürtig, wie Baini (a. a. O. S. 4) angibt. Ihn scheint Baini mit Meister Ivo verwechselt zu haben, wenn er ihn als Sänger beim Tridentiner Konzil nennt; wenigstens enthalten die Akten keinen diesbezüglichen Nachweis. Nach Baini's weiterer Mitteilung wurde Leonard Barré 1555 mit Palestrina aus der Kapelle entlassen, da er verheiratet[2] war. Auch letztere Nachricht paßt viel eher auf Meister Ivo, als auf den Kleriker Leonard[3]. Doch spricht hiegegen wieder der Umstand, daß Ivo schon 1553 nicht mehr in den Sängerlisten steht, und es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß Leonard trotz seiner Heirat eine geistliche Präbende bezog. Seit alters wurden die päpstlichen Kapellsänger mit niederländischen und französischen, auch italienischen Präbenden investiert[4]. Der dritte Träger des Namens Barré, Antoine Barré, trat 1552 als Altist offenbar in jugendlichem Alter in die Capella Giulia ein und begründete einige Jahre später eine Offizin, aus der bekanntlich der dritte Band von Lasso's Madrigalen hervorging[5]. Auch hier wieder eine höchst interessante Beziehung zu dem Münchner Meister: Lasso, der ja um 1550 selbst längere Zeit in Rom weilte, nach unbeglaubigter Quelle als Kapellmeister an San Laterano[6], mußte zweifelsohne Antoine Barré dort kennen gelernt haben, vielleicht auch Leonard Barré. Auf Lasso's geistige Beziehungen zur römischen Schule kommen wir an späterer Stelle zurück[7]; sie sind sicher enger und für Lasso's frühen Motettenstil bedeutsamer, als

[1] Vgl. Seite 19.

[2] a. a. O. Seite 47; vgl. Celani, I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI—XVIII R. M. XIV, p. 95 ff.

[3] Die von Haberl veröffentlichten Akten lassen nicht erkennen, ob Ivo verheiratet war oder nicht. Das erstere ist jedoch das Wahrscheinlichere.

[4] Vergl. Sandberger a. a. O. I; Leonard Barré böte hiemit freilich für die Investitur eines *verheirateten* Kapellmitgliedes das bis jetzt einzige Beispiel. Umgekehrt wird Ivo bei der Verteilung erledigter Präbenden und Stiftungen an die „Natio Gallica" jedesmal übergangen, offenbar *weil er verheiratet war.*

[5] Sandberger, Lasso's Werke Bd. III (Madrigale I) Vorrede.

[6] Sandberger a. a. O. I, 97 ff; Baini a. a. O. S. 207.

[7] Vergl. Teil II unserer Arbeit.

vielleicht bisher angenommen wurde. Hier interessiert die merkwürdige Feststellung, daß ganz ebenso wie zwischen dem problematischen Antwerpner de Vento und dem Münchner Meister Vento, so zwischen letzteren und die verschiedenen Barré in Rom sich *als Bindeglied Lasso's Gestalt einschiebt.*

Ist es nun wahrscheinlich, daß drei Angehörige desselben oder eines ähnlichen Namens, Ivo Barry, Leonard Barré, Antoine Barré, alle drei Ausländer, zu gleicher Zeit in Rom lebten, ohne daß wenigstens zwei derselben in verwandtschaftlicher Beziehung zu einander standen? Einen solchen Zufall darf man fast als ausgeschlossen erachten. Auf die Verschiedenheit der Schreibweisen zum mindesten kann kein entscheidendes Gewicht gelegt werden, da tatsächlich die Form Barre oder Bare bei allen drei Meistern vorkommt. Freilich überwiegt, wie schon erwähnt, bei Ivo die Form Barry oder Barri, und sie ist auch in den Akten die älteste. Daß ein wesentlicher Unterschied zwischen den Namen nicht bestehen kann, lehrt eine Zusammenstellung aller Formen für die drei Meister, welche sich in den archivalischen Quellen aufweisen lassen.

Ivo: Barry (4), Barri (7), Barre (1), Bary (1).
Leonard: Barret (1, Autograf), Barré, Barre (gewöhnliche Form).
Antoine: Barre.

Am ehesten scheint aus dem Vergleiche hervorzugehen, daß Ivo einer anderen Familie angehöre als die beiden Barré, die vielleicht doch verwandt sein könnten. Die Annahme wird jedoch in ihrer Geltung herabgesetzt, wenn man der Spur Leonard Barré's, des Klerikers von *Limoges,* weiter nachgeht.

Die Untersuchungen führen uns hiemit in ein viertes Land, das für die Biografie der beiden Meister Ivo und Vento von Bedeutung wird. Vom Münchner Hofe ausgehend, wies ihre Spur zunächst auf Antwerpen und damit auf niederländischen Boden hin, ohne daß es gelungen wäre, dort für den einen oder den anderen Meister Anhaltspunkte zu finden. Mit der Reise des jungen Vento nach Venedig und mit den bibliografischen Untersuchungen über Meister Ivo tritt Italien, besonders Rom und Venedig, in den Kreis der Darstellung, und endlich weist die Identifizierung des Meisters Ivo mit Barry auf ein musikalich scheinbar weniger im Mittelpunkt stehendes Land, den Süden Frankreichs, hin, in welchem jedoch, wie zu hoffen, der Schlüssel für die biografische Lösung der Frage „Ivo — Vento" zu suchen sein dürfte. — Die Quellen für die Geschichte der Stadt Limoges und ihrer Kirchen fließen, wie ein Blick in den französischen

Generalkatalog der Manuskripte Limoges's lehrt [1], sehr spärlich. Einige wenige Listen wichtigerer Kirchen, so der Kathedrale St. Leonard, sind vorhanden, aber weder zugänglich, noch irgendwie in Publikationen veröffentlicht. Die Erwähnung der Hauptkirche Limoges's eröffnet hingegen schon eine nicht uninteressante Perspektive. Sie ist dem heiligen Leonhard geweiht, dem Schutzpatron der Stadt und der Landschaft Limousin, der selbst aus Limoges stammt. Was ist wahrscheinlicher, als daß Leonard Barré, der Priester in Limoges, nach diesem Schutzheiligen getauft wurde, daß er, wie Baini annahm, aus der Stadt selbst oder doch der Landschaft gebürtig, also Südfranzose sei? Es scheint mir diese Übereinstimmung seine Abstammung klar zu beweisen, besonders da der Name Leonard im allgemeinen ziemlich selten, unter Familiengliedern von Limoges jedoch auffallend häufig sich findet. Nach weiteren Gliedern einer Familie Barré sucht man in dem Katalog vergebens; doch steht an einer Stelle in ganz nebensächlichem Zusammenhang (S. 469) die für uns wichtige Notiz, daß noch heute eine Straße den Namen „rue du Barry" führt, womit auch die Schreibweise des Namens von Meister Ivo in Limoges nachgewiesen ist. Die Möglichkeit wäre damit noch offen, daß auch Ivo Barry wie Barré aus Limoges stammte. Eigentümlicherweise sind in der benachbarten Stadt La Rochelle [2] Familien beider Namen und verwandter Namensformen in auffallender Zahl nachweisbar. Das dortige Departementsarchiv enthält Familienakten aus verschiedenen Jahrhunderten über Familien Barre und Barry, letztere mit dem Zusatz „en Aunis", weiter eine handschriftliche Notiz des Historikers E. Jourdan über die Familien la Barre, Barre, Bardet, Ivon, Limousin. Die letzteren Namen weisen sowohl auf Familienwanderungen zwischen den benachbarten Landschaften als auf das Vorkommen des Namens *Ivo* hin. Soweit die Kataloge. Spärlichere, doch umso interessantere Ergebnisse liefert eine Spezialarbeit über die Landschaft Limousin von Abbé Leymarie [3]. Es sei nur nebenbei bemerkt, daß darin ein Arnaud de Briari im Jahre 1569 als Kleriker an der Kirche St. Dorat erwähnt wird, über dessen Zusammenhang mit den Familien Barre und Barry natürlich nichts näheres erwiesen werden kann. Auf eine ganz neue Fährte führt hingegen die Veröffentlichung eines alten Gerichtsaktes vom Jahre 1389, die Leymarie zur Charakterisierung des juristischen Verhältnisses zwischen Gemeinde und Bistum

[1] Catal. général des Manuscrits . . . . Tome IX.

[2] Catal. général des Manuscrits . . . Tom. XIII, pag. 350—354, 638, 643.

[3] J. Leymarie, Histoire du Limousin, Limoges 1846, I, 182, 310.

Limoges gibt. Die Gemeinde, mit den „consuls" an der Spitze, erkennt das Testament eines gewissen „maître Pierre *de Ahento*" entgegen der Verfügung des Bischofs nicht an, da Ahento verschiedene Verbrechen begangen, die Gemeinde betrogen habe, und überdies Bastard sei. Also ein „Pierre de Ahento" um 1400 in Limoges! Sollte nicht der Name eine altprovenzalische Form des modernen Vento sein, maître Pierre gar ein Vorfahre unserer beiden Vento? Eine Familie Vento vielleicht um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch in Limoges ansässig sein, wie die Barry und Barré provenzalischen Ursprungs? Dann wären die drei Meister zum allermindesten Stammesgenossen, Provenzalen, vielleicht aber auch Landsleute aus dem Limousin, vielleicht verwandt? Der Schleier, der über der Nationalität des Meisters lag, beginnt sich tatsächlich auf überraschend einfache Weise zu lüften? Der Begründer der neuprovenzalichen Poesie, Frédéric Mistral, hat in seinem berühmten Wörterbuch der provenzalischen Sprache „Lou tresor dou Felibrige" auch die provenzalischen Familiennamen nach Ableitung und Herkunft verzeichnet. Unter ihnen findet sich der Name „Vento, *de Vento*" mit dem interessanten Zusatz: „de Vento, *noble famille provenzale*, originaire de Gênes, établie a Marseille en 1426, titulaire du marquisat des Pennes. — la rue marseillaise „Vento-Magi: signifie rue de Vento l'aîné ou de Vento le grand." Von dem Familiennamen Barry, Barri, De Barry, Du Barry, Barret und anderen gibt Mistral als gemeinsame Wurzel das provenzalische Wort „li barri", die Festung, Festungswall, an, womit die provenzalische Abkunft auch dieser Familiengruppe erwiesen ist[1].

Kein Zweifel mehr, daß Ivo de Vento jenem Zweige der adeligen Familie de Vento angehört, welcher schon um 1389 in Limoges nachweisbar ist, der Heimat Leonard Barré's und vielleicht auch Ivo Barry's. Der junge Meister der Münchner Kapelle, welcher bewußt auf die Werke des viel älteren Ivo Barry zurückgreift, steht mit seinem Namensgenossen *sicher* im Zuzammenhange der engsten Landsmannschaft, *höchst wahrscheinlich aber dürfte er mit ihm und Leonard Barré verwandt sein.* Dies das Resultat der langwierigen Voruntersuchung. Eine nähere Bestimmung ist wegen Mangels an Quellen nicht zu erreichen, für die stilkritische Einstellung der beiden Meister aber auch so gut wie irrelevant. Wohl enthalten die Bibliothekbestände des französichen Südens noch manche Urkunden über Glieder der

[1] Lou Trésor dou Felibrige II, pag. 1100.

Familien de Vento, Vento und Barre (Barry)[1]; wir erfahren daraus nur, daß die „de Vento", die sich noch bis ins 18. Jahrhundert herauf verfolgen lassen, mit der Familie „Vento" *nicht* identisch sind; letztere ist in die Provence eingewandert und *neapolitanischen* Ursprungs, wie ihr ständiges Zusammenauftreten mit den bekannten Familien der Doria, Malespini und anderer neapolitanischer Adelsgeschlechter erweist. Ein eigenartiges Zusammentreffen fügte, daß — 150 Jahre später — auch aus dieser Familie ein bedeutender Komponist hervorging, der Neapolitaner Meister Mattia Vento.

Über die Art der Verwandtschaft zwischen Ivo de Vento und Ivo Barry steht uns nur eine Vermutung zu; die Gleichheit des Vornamens, die auffällige Rückbeziehung Vento's gerade auf diesen Meister läßt auf einen möglichst engen Zusammenhang Vento's mit Barry und seiner eigentlichen Heimat Limoges schließen. Es ist daher wahrscheinlich, daß der Vater Ivo de Vento, der wohl noch in Limoges aufgewachsen war und Barry vielleicht persönlich kannte, nach Antwerpen auswanderte, wo ja ein weiteres Glied der Familie, Johannes de Vento, offenbar zu Ehre und Ansehen gelangt war. Die früher[2] ausgesprochene Vermutung, daß Ivo de Vento einer angesehenen Antwerpner Einwandererfamilie angehöre, erfährt hiemit ihre Bestätigung. Am einfachsten gestaltet sich die Annahme, daß der junge Vento oder sein Vater *mütterlicherseits aus der Familie Barry stammt,* — und hiebei können wir die Frage füglich bewenden lassen.

Eigentümlicherweise scheint für den stilkritischen Vergleich der beiden Meister Ivo und Vento der Nachweis ihrer Landsmannschaft mindestens ebenso wertvoll und aufschlußreich zu sein, wie der eines mehr oder weniger engen Familienzusammenhangs. Die „Richtigstellung" ihrer Nationalität, die Auffindung der Provence als Heimat der vier keineswegs unbedeutenden Komponisten Ivo Barry, Leonard und Antoine Barré, Ivo de Vento lenkt notwendig den Blick auf die

---

Pag. 113 „Généalogies d'Agoult et d'autres maisons *étrangères!*

f. 156 Not. sur les familles Doria, Vento, Malespine, Capisucelli, Medicis, Tributiis, . . . pag. 184: 1637 Ventau: 1484 Jacopo Vento — Georgette Doria: 1514 *Leonard* Vento — Françoise Camotte: 1543 Marguerite Vento — noble Pierre Thomas de Sainte Marguerite.

Barré: 1241 Bertrand de Barre, Jerusalem: 13. J. Jean de Barri, Toulouse: 1613 Jean Barre, Avignon.

XV. „Marseille": pag. 432, Briefe „Vento des Pennes" 18. J. — Jaux de Barret.

[1] Cat. des Manuscrits „Carpentras" III:

Pag. 51 „Mentions d' actes intéressants les familles de Vento et de Vacqueiras 1488 et 1494": Persivan Vento.

[2] Vgl. Seite. 13.

ganze Gruppe der provenzalischen Meister im 16. Jahrhundert. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts seien François Layolle in Florenz, Eleazar Genet, der Meister aus Carpentras, Jean de Orto, Ivo Barry in Rom genannt; vielleicht ist diesen Meistern *auch Nikolaus Gombert* beizuzählen, der zwar aus Brügge stammt, dessen Familie jedoch — dem häufigen Vorkommen des Namens in alten provenzalischen Urkunden nach zu schließen[1] — provenzalischen Ursprungs sein dürfte. Eine jüngere Generation wäre mit den beiden Barré, Leonard und Antoine, noch später mit Ivo de Vento und Jean de Castro (in Lüttich) vertreten.

Das Musikleben der Provence selbst im 16. Jahrhundert ist, von dem einzigen Versuche A. Gastoué's[2] abgesehen, noch kaum erforscht. Doch soviel scheint sicher, daß der Heimat der Troubadours in der Renaissanceperiode als natürlichem „Durchzugsland" musikalischer Kulturen seine Rolle zukommt. Avignon, der Sitz der Gegenpäpste, ist Mitte des 15. Jahrhunderts eine der festesten Stützen der „neuen" englisch-niederländischen Kunst eines Dunstaple und Dufay auf dem Kontinent. Mit der Rückverlegung der päpstlichen Residenz nach Rom wandert die polyfone Kunst der Provence nach Italien ab, und gleichermaßen hält die Chansonkunst des französischen Norden und Süden dort ihren Einzug. Die provenzalischen Meister suchen — wie wir sahen — teils im französischen Norden, teils in Italien und besonders in Rom ihr Fortkommen, wo sie aus alter Tradition ein beträchtliches Kontingent zur päpstlichen Kapelle liefern. — In den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts kehrt sich das Verhältnis um: Lyon wird zum Einfallstor für die mittlerweile erstarkte italienische Kunst in Frankreich. Die „madrigaleske" Chanson nimmt vom französischen Süden ihren Ausgang. Die wenigen Andeutungen mögen genügen. Es frägt sich, ob — der äußerlichen Bedeutung der Provence für die Musikentwicklung parallel — die provenzalischen Meister einen selbständigen, einheitlich verlaufenden Einfluß auf die Stilbildung ausgeübt haben, oder ob ihre ganze Eigenart restlos im Stile der niederländisch-französischen Schule aufgeht.

Das letztere kann für die Meister der älteren Schule von vorneherein bestimmt verneint werden. Carpentras, Layolle, Orto und — wie zu zeigen sein wird — Ivo stehen alle zu Gombert, dem typi-

---

[1] Cat. gèn. des Man. „Carpentras" III, pag. 151 Extrait d'actes concernant des familles *provençales*, fol. 91: Extr. conc. les familles *Gombert*, ...

[2] A. Gastoué, La musique à Arignon et dans le comitat du XIVe au XVIIIe siècle, Riv. Mus. XI, p. 365 (1904).

schen Repräsentanten der *niederländisch-spanischen Schule,* in engster Beziehung. Es ist jene eigentümlich weiche, südliche Klangfärbung, ein Schwelgen in dunklen Tonschattierungen, was diese provenzalischen Komponisten von den echten Niederländern, einem Mouton, Crequillon, Danckhert so sehr wie von den italienisierten Niederländern mit Willaert an der Spitze grundlegend unterscheidet. Sie stehen zugleich mit dem ihnen verwandten Morales, Escobedo und anderen echten Spaniern an der Eingangspforte zum Palestrinastil. Was erst die stilkritischen Untersuchungen über Ivo — und diese in keineswegs abschließender Form — nahelegen können, sei hier in kurzen Zügen angedeutet: Die Meister des provenzalischen Kreises schlugen wohl die wichtigste Brücke zwischen der niederländisch-französichen und autochtonen spanischen Kunst, wozu sie ihr dem spanischen eng verwandtes Naturell wie die geografische Lage ihrer Heimat prädestinierte. Ihr aus natürlicher Assimilation geborener Stil — die Grundlage des Palestrinastils — stellt denn auch eine innigere und weniger problemhafte Verschmelzung germanischer und romanischer Kunstrichtung dar als die zeitlich spätere Stilkombination der italienischen Niederländer, Willaert voran. Man wird der provenzalischen Gruppe noch besondere Aufmerksamkeit schenken müssen.

Der Grundzug der provenzalischen Kunst, die natürliche Stilverschmelzung zwischen Nord und Süd, wiederholt sich in der jüngeren Generation, im Madrigalstil der beiden Barré, die zu den Schöpfern des homofonen italienischen Madrigals gehören, nicht minder deutlich aber in dem eigenartigen Kunstschaffen Ivo de Vento's, das — in seiner Rückbeziehung auf Ivo — einen teilweise rückschauenden Charakter erhält. Es ist, als ob Vento's auf wesentlich anderen Voraussetzungen ruhende Kunst das „heimatliche Idiom" nicht verleugnen könnte und — wollte, als ob sich der Meister in der Kunst wie im Leben als Ausläufer einer im Erlöschen begriffenen Schule fühlte. — Mit diesem kurzen Ausblick auf die stilkritische Lösung des Problems Ivo — Ivo de Vento, die vornehmlich dem einleitenden Kapitel des zweiten Teiles zufällt, möge die umfangreiche biografische Voruntersuchung ihren Abschluß finden. Die folgende Darstellung von Vento's schlichtem Lebensgang versetzt uns denn wieder an unseren Ausgangspunkt, die Münchner Hofkapelle zu Ende der fünfziger Jahre, zurück.

II. KAPITEL.

Das Ende des Jahres 1556 bildet in der Geschichte der baierischen Hofkapelle im 16. Jahrhundert den wichtigsten Markstein. Um diese Zeit trat Orlando di Lasso aus Antwerpen als einfacher Sänger in die neu zu organisierende Kapelle ein, um für die Dauer von fast vierzig Jahren dem Institut, der ganzen Musikpflege Münchens und der süddeutschen Höfe den Stempel seiner Kunst aufzudrücken, die Stätte seiner neuen Wirksamkeit innerhalb weniger Jahre neben Rom und Venedig zum ersten Musikzentrum Europas zu erheben. Nennt man den universellen Geist den Palestrina des Nordens, so hat diese Bezeichnung — so wenig zutreffend sie Lasso's Schaffen charakterisiert — in der Würdigung seiner nur mehr von Palestrina erreichten Wirkungskraft ihre Berechtigung. Lasso's Einfluß auf die zeitgenössische Kunst ist jedoch der einer durchweg überragenden Persönlichkeit, Palestrina's Einfluß der eines objektiven, kaum wieder zu erreichenden Kunstideals. Lasso's Kunst reicht mit tausend Fäden in eine zukünftige Periode, überall neuanregend, um als *Ganzes,* auf schon absterbender Wurzel aufgebaut, mit dem Meister ins Grab zu sinken. Palestrina's Kunst, zu einer fast zeitlosen Giltigkeit objektiviert, wirkt auch in ihrem engen Bereiche für Jahrhunderte schulbildend, ohne in der allgemeinen Entwicklung stärkere Spuren zu hinterlassen. Eben in der Verschiedenheit der Nachwirkung beider Meister spiegelt sich die tiefe Wesensverschiedenheit ihrer Kunst.

Das München der Lassoperiode bietet aus der Vogelperspektive der allgemeinen musikalischen Kulturentwicklung betrachtet, ein eigentümliches Doppelbild. Ein Kunstideal, reif für die endgültige Zersetzung, feiert mit seiner persönlichen Belebung durch Lasso's Geist die letzten höchsten Triumphe seiner im Erlöschen begriffenen Wirkungskraft. Neue Unterströmungen machen sich bemerklich, die in der Kunst des Meisters teils mit dem alten Formenschatz zu inniger *persönlicher* Verschmelzung gebracht werden, teils noch ihren flüchtigen Widerhall finden, teils aber — als zu heterogen — aus dem für Lasso typischen „Verschmelzungsstil" wie schädliche Fremdkörper abgestoßen

werden. Gerade letztere greifen die um Lasso sich scharenden Meister und Schüler auf und bilden sie im einzelnen weiter. Zu jenen kleineren Geistern, welche, ohne nur entfernt an Lasso's Universalität hinzureichen, tatsächlich im einzelnen über Lasso hinaus sich entwickeln, deren Schaffen in bestimmten Gebieten den Fortschritt bedeutet, gehört auch Ivo de Vento. Jener Vento sicherlich, der im Jahre 1564 als Organist in die Münchner Kapelle eintrat, vielleicht aber zugleich der junge Kapellsänger desselben Namens, der vier Jahre früher zur weiteren Ausbildung nach Venedig gesandt worden war, um nunmehr als fertiger Meister wieder in seinen alten Wirkungskreis zurückzukehren. Die im letzten Kapitel getroffene Annahme mag noch nicht vollständig spruchreif sein: Soviel ist doch dem Akte von 1560 sicher zu entnehmen, daß der junge Kapellknabe Ivo de Vento ungefähr um dieselbe Zeit wie Lasso, zwischen den Jahren 1556—58 aus Antwerpen gekommen sein muß. Dies merkwürdige Zusammenfallen der Eintrittsdaten von Lasso und dem jungen Vento läßt mit größter Wahrscheinlichkeit auf einen Zusammenhang zwischen beiden, und zugleich auf eine Beziehung von Vento's Eintritt zur Reorganisation der Münchner Kapelle schließen, die Herzog Albrecht seit etwa 1554 systematisch in Angriff nahm. Und in der Tat! Die Geschichte des jungen Kapellknaben geht restlos in der Reorganisationsgeschichte der bairischen Kapelle auf.

Den inneren Zusammenhang der Münchner Reorganisation mit derjenigen in Wien (1545), Dresden (1553), Prag, Ansbach und anderen deutschen Musikzentren hat Sandberger in seiner Darstellung der Ereignisse bis zum Eintritt Lasso's schon betont[1]. Sie galt zunächst der Schaffung eines Grundstocks niederländischer Sangeskräfte, welcher die in ihrer bisherigen Zusammensetzung nicht mehr ganz zeitgemäße Kapelle auf die Höhe der oben erwähnten, schon „restaurierten" Kapellen bringen sollte. Warum sie nicht mehr zeitgemäß war, ist mit einem Wort erklärt. Es handelt sich bei der Heranziehung der Niederländer an deutsche Fürstenhöfe nicht nur um ein Moment politischer Rivalität der Territorialfürsten unter sich und mit dem Kaiser Karl V., dessen Vorbild sie sklavisch nachahmten und womöglich noch zu übertreffen suchten, sondern in erster Linie um die Herrschaft einer musikalischen *Mode,* deren tiefere Wurzeln erst im Verlauf der Untersuchung aufgedeckt werden können.[2] Tatsache ist, daß zu Anfang der fünfziger Jahre des Jahrhunderts

[1] a. a. O. I, 52.

[2] Vgl. Kapitel III.

ein großes internationales Werben in den Niederlanden anhob: Der Kaiser Karl V. rekrutierte für Madrid, sein Nachfolger Kaiser Ferdinand für Wien, die Statthalterin der Niederlande Margarete von Parma für Brüssel, Erzherzog Ferdinand für Prag, der Kurfürst von Sachsen für Dresden, Albrechts Schwager, der Herzog Ercole II. für Ferrara neue Sänger aus dem gepriesenen Musiklande. Der jugendliche Herzog Albrecht durfte da nicht zurückstehen und betraute bekanntlich den kaiserlichen Vizekanzler in Brüssel Dr. Seld mit der Anwerbung von Sängern. Aus den hochinteressanten Berichten, welche Seld dem Herzog in den Jahren 1555 und 1556 über seine Werbetätigkeit zukommen ließ, ist zu entnehmen, daß der Herzog fast zu spät gekommen wäre. Die besten Sänger des Landes hatten schon seine fürstlichen Rivalen ihm vorweggenommen. Es ist diese Verzögerung in der Entwicklung der Münchner Kapelle offenbar durch einen starken Widerstand bedingt, welchen die noch lebhaften Traditionen der Senflperiode innerhalb der Kapelle dem neuen Kurse entgegensteliten. Trotzdem Herzog Albrecht schon seit 1548 die Regierung führt, wird doch erst mit Senfl's Tode die Bahn für die „Ausländer" frei; umgekehrt fällt schon einer seiner nächsten Nachfolger, Ludwig Daser, der offiziell noch bis 1561 den Kapellmeisterposten innehat, dem ausländischen Kurse zum Opfer. Denn viel mehr als Daser's protestantische Neigungen mag der Umstand zu seiner Verdrängung vom Hofe beigetragen haben, daß er die Leitung einer Kapelle nicht länger weiterzuführen im stande war, deren künstlerischen Bestrebungen er nach seiner ganzen Vorbildung ziemlich verständnislos gegenüberstehen mußte[1]. Nicht etwa innerhalb weniger Jahre, sondern mit einem einzigen Federstriche eines jungendlichen Potentaten war das ganze Schwergewicht, die geistige Führung der Kapelle, auf die Ausländer übergegangen.

Die durchgreifende Umwälzng im Münchner Musikleben, welche die Reorganisation tatsächlich für die Zukunft bedeutet, wurde bis vor kurzem ausschließlich der Initiative des kunstbegeisterten Bayernherzogs zugeschrieben. Riezler's sachliche und überraschende Charakteristik[2] von Herzog Albrecht's Persönlichkeit und vollends

[1] Aus diesem Grunde dürfte sich auch das gute Verhältnis ohne weiteres erklären, welches zwischen Daser und dem baierischen Hofe nach wie vor Jahre hindurch bestand. Seine Heirat mit einer Protestantin wurde vom Herzog — der bekanntlich in den ersten Jahren seiner Regierung selbst dem Protestantismus eher zugeneigt war — nur als wenig verletzender Grund für Daser's gnadenvolle Entlassung aus dem Kapellverbande vorgeschoben.

[2] Riezler, zur Würdigung Albrechts V., Sitz.-Ber. der Bayer. Akad. der Wissensch. Phil. hist. Kl., 1896.

die neuesten Resultate, welche O. Harttig in seiner Entstehungsgeschichte der Münchner Bibliothek [1] zu Tage förderte, lassen die persönliche Anteilnahme des Herzogs auch an der musikalischen Entwicklung Münchens und der Reorganisation der Kapelle im besonderen in einem ziemlich veränderten Lichte erscheinen. Sie stellen keineswegs in Abrede, daß der Herzog persönlich zur Musik ein angeborenes und starkes Talent und eine fast verhängnisvolle, leidenschaftliche Neigung mitbrachte. Doch er allein wäre wohl zu schwach gewesen, eine derart zielbewußte Neuerung so systematisch durchzuführen, wie sie gerade die Münchner Reorganisation darstellt. Hier, wie in allen anderen großen künstlerisch-literarischen Neuerungen, die unter Albrechts Regierung zur Durchführung gelangten, stand dem Herzog ein ganz erlesener Kreis von feingebildeten Männern zur Seite, die in jeder Hinsicht eine geradezu internationale, weitblickende „Kunstpolitik" trieben, den jungen Fürsten scheinbar beratend, in Wirklichkeit jedoch leitend und zügelnd. Es ist Harttigs Verdienst, das stille, verborgene Wirken dieser Männer näher beleuchtet zu haben: Eines Hans Jakob Fugger, der sein Vermögen den großzügigen Ideen opferte, ein echter Renaissancetyp —; eines Kanzlers Seld, der — Fuggers Jugendfreund — die umfassendste Bildung und das schärfste Urteil in den Dienst der Sache stellte. Dem Zusammenwirken dieser Beiden dürfte ohne Zweifel die Münchner Reorganisation ihre Durchführung verdanken. Daß sie hierin — im Gegensatz zu ihren sonstigen geistigen Bestrebungen — bei dem Herzog einem weit über das gewöhnliche Maß hinausgehenden Verständnis begegneten, bezeugt Seld selbst in jener Briefstelle, darin er den Herzog ohne alle Schmeichelei „selbs einen trefflichen Musicus" nennt. [2]

Hans Jakob Fugger ist es, der — als Mitbesitzer der großen Antwerpner Faktorei — dem Herzog überhaupt erst direkte Beziehungen zu den Niederlanden eröffnete. Mag sein, daß er schon in Augsburg selbst sich niederländische Musiker hielt; jedenfalls wirkte in seinen Diensten seit Anfang der fünfziger Jahre der gelehrte niederländische Humanist Samuel Quickelberg [3] als Bibliothekar, der später

---

[1] O. Harttig, Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Hans Jakob Fugger. Abhdlg. der K. Bayr. Ak. der Wiss., Phil. hist. Kl. XVIII, 3. 1917. —

Die folgende Darstellung von Fuggers und Selds Wirksamkeit schließt sich vollständig an Harttig an.

[2] Beiträge III, 303.

[3] Vgl. die Angaben bei Harttig a. a. O. S. 5 ff.

in München zur Prachtausgabe von Lasso's Bußpsalmen Einleitung und Erklärung verfaßte. An der Herbeiziehung niederländischer Künstler hatte der Gelehrte dank seiner ausgedehnten geistigen Beziehungen in Antwerpen vielleicht direkten Anteil; er wird uns später noch im Zusammenhang mit den Antwerpner Kunstbestrebungen beschäftigen. — Gleichsam zum Versuche dürfte Jakob Fugger für den Herzog die beiden ersten niederländischen Künstler angeworben haben, die mit dem späteren „Massenschub" noch nicht in Beziehung stehen, Matthes (Nidlennd) und Johann de Lockhenburgck (Lockenborge). Der Herzog scheint an ihnen so großes Gefallen gefunden zu haben, daß er später beide zu seinen Kammerdienern ernannte. Dem ersten gelungenen Wurfe sollte nun wohl die systematische Heranziehung von Niederländern folgen. Die Gelegenheit dazu fand sich bald: Seld, der in den Jahren 1555 und 1556 in diplomatischer Mission für den Kaiser in Brüssel weilte, erbot sich offenbar selbst, dort die Anwerbung von Sängern zu übernehmen. Ob der Kanzler schon damals — 1554 — die Würde eines „obristen Capelnmaisters" bekleidete, von der er 1558, nach dem Eintritt Lasso's in die Kapelle, mit einiger Ironie meinte, daß sie ihn „nicht ganz austragen wolt", ist ungewiß; doch spricht eben die Tatsache, daß Seld mit ungewöhnlichem Eifer und erstaunlicher Sachkenntnis sich der ihm zugefallenen Aufgabe entledigte, sehr für die Annahme, daß er zur Kapelle in näherem Verhältnis stand. Vielleicht aber wurde ihm das Ehrenamt — denn um ein solches kann es sich nur handeln — erst zum Dank für seine Bemühungen um die Reorganisation der Kapelle verliehen. Wiederum hat Harttig auf diese weitere Funktion des vielseitigen Diplomaten zum erstenmale hingewiesen.[1]

Aus den Berichten des Kanzlers ist der Grundgedanke des Reorganisationsplanes leicht zu entnehmen. Darnach sollten von jeder Stimmgattung zwei Vertreter gewonnen werden, also zwei Tenoristen, ebensoviel Altisten und niederländische Sängerknaben als Diskantisten[2]. Von der Anwerbung neuer Bässe sah man begreiflicherweise ab, hatte man doch in den Brüdern Hans und Wolf Vischer ein Bassistenpaar von internationaler Berühmtheit, dessen noch Prätorius nach fünfzig Jahren in seinem „Syntagma" mit besonderer

[1] a. a. O. S. 6 — Seld erwähnt sein Amt in einem für die Entstehungsgeschichte der Münchner Hofbibliothek hochwichtigen Schreiben an Herzog Albrecht, in dem er sich dem Regenten zugleich als „Liberey meister" für die neu erworbene Privatbibliothek anbietet.

[2] Beiträge I, 55. Brief vom 22. September 1555.

Auszeichnung Erwähnung tut. Für unsere Untersuchung ist in erster Linie die Aufnahme zweier niederländischer Sängerknaben in den Plan von Wichtigkeit. In seinem Schreiben vom 22. April 1555, in welchem Seld dem Herzog weitläufig die vielen Schwierigkeiten und Enttäuschungen auseinandersetzt, denen er in Verfolgung seines Auftrages ausgesetzt war, nimmt er auf die Anschaffung der Kantoreiknaben Bezug. Nachdem er als besonnener Finanzmann seinen Herrn darauf aufmerksam gemacht hat, daß, abgesehen von den hohen Gehaltsansprüchen der niederländischen Künstler, noch mit der Abzahlung eines einmaligen Werbegeldes von 10—15 Gulden „für jeden Sänger und der *Knaben eltern*" gerechnet werden müsse, fügt er bei: „Der vnderhaltung halben sovil erstlich die khnaben betrifft, hat es kain bedenckhen, Dann wie E. F. Gn. Jre aignen khnaben halten, also wurd es vielleicht mit disen auch sein."[1] In einem späteren Berichte vom 22. September rät er jedoch dem Herzog dringend, von der Anwerbung niederländischer Sängerknaben ganz abstehen zu wollen[2]. — Die Haltung des Kanzlers in der ganzen Angelegenheit ist nicht vollkommen geklärt. Man hat fast den Eindruck, daß Seld mit voller Absicht die Schwierigkeiten seiner Mission in schwarzen Farben zu malen bemüht ist, daß er eigentlich mit den Münchner Räten, welche dem Reorganisationsplan aus finanziellen Gründen ablehnend gegenüberstanden, nach Einsicht der Verhältnisse in Belgien *einer Meinung* ist. Seiner scheinbar erstaunlich objektiven, ablehnenden Kritik der niederländischen Gesangskunst fügt er wenigstens jedesmal gleich die Andeutung der seiner Meinung nach richtigen Konsequenzen bei, die in einer Aufgabe des kostspieligen Planes gipfeln sollten. Doch sowohl der Herzog als Hans Jakob Fugger scheinen anderer Ansicht gewesen zu sein und ließen sich durch Seld's vernünftige Ratschläge von ihrem Vorhaben nicht abbringen. Der damals noch reiche Kaufherr aber dürfte durch einen Griff in die eigene Tasche allen Schwierigkeiten ein vorläufiges Ende bereitet haben.

Seld hatte seine ersten Nachforschungen in Brüssel und dessen Umgebung gehalten, wo er für die Dauer seines Auftrages auch residierte. Zwischen den beiden genannten Schreiben steht nun der wichtige Brief vom 1. Juli 1555, in welchem Seld dem Herzoge mitteilt, „ein allter feiner Priester von Antorff"[3] habe sich persönlich bei

[1] Beiträge III, 301.
[2] Beiträge I, 56.
[3] Antwerpen.

ihm erboten, in seiner Heimatstadt „singer und knaben" für die Münchner Kapelle anzuwerben. Kurz darauf finden wir den jungen Vento in München. Was liegt näher als die Vermutung, daß der Knabe durch Vermittlung dieses Priesters an den Münchner Hof kam? Desselben Priesters, der nach Sandberger's Annahme auch an der Berufung Lasso's Anteil hatte?[1] Die beiden Hypothesen stützen sich gegenseitig und werden durch ein eigenariges Zusammentreffen unserer Quellen fast zur Sicherheit: Es dürfte kaum ein Zweifel sein, daß die in der Rechnung von 1560 erwähnte dreijährige Besoldung mit dem Werbegeld zu identifizieren ist, welches Seld in seinem Bericht ausdrücklich erwähnt; wenigstens stimmt die Summe von mindestens 15 fl., die Seld für notwendig erachtet, mit dem genannten Sold von 4 Dukaten für ein Jahr, etwa 23. fl., ziemlich gut überein[2]. Die einmalige Werbeabfindung wäre also bei Vento in eine dreijährige Gnadenbesoldung verwandelt worden, die nun vom 8. September 1559 rückläufig auf die Jahre 1556—1559 zu datieren ist. Ergibt sich nach dieser Annahme der 8. September 1556 als der Tag, an welchem der diesbezügliche Vertrag mit Vater Vento wohl in Antwerpen abgeschlossen wurde, so trat der junge Vento im Herbst 1556, *also genau zur selben Zeit wie Lasso,* in die Münchner Kapelle als Chorknabe ein. Das überraschende Ergebnis scheint uns die klare Bestätigung der früher[3] aufgestellten Hypothese zu enthalten, daß Lasso den jungen Knaben schon in Antwerpen gekannt und bei seiner Berufung in Herzog Albrechts Kapelle als Diskantisten mit nach München gebracht habe. So lernen wir unseren Komponisten von Anbeginn seiner Wirksamkeit an als Schützling des Großmeisters Lasso kennen.

Ivo de Vento mag im Besitze einer guten Stimme, vielleicht auch als Kantoreiknabe an einer der großen Kirchen seiner Heimatstadt tätig gewesen sein, wenn er von Lasso für würdig befunden wurde, als Lehrmeister seiner jungen bairischen Altersgenossen zu fungieren. Es wäre natürlich vergebliche Mühe, in Antwerpner Kirchenbüchern nach dem jungen Chorknaben fahnden zu wollen, da ja die Sängerknaben in Rechnungsbüchern und anderen Akten so gut wie nie einzeln mit Namen aufgeführt sind. Was das Antwerpner

[1] a a. O. I, 56. Ein Unterschied zwischen Seld's Werbetätigkeit und derjenigen Fugger's besteht ja nach den Ergebnissen von Harttig's Forschungen nicht mehr. Es ist leicht vereinbar, daß der „alte Priester" — Franz Barbe, — den Kanzler erstmals auf Lasso aufmerksam machte, Hans Fugger aber den Meister im Namen des Herzogs engagierte.

[2] Vgl. Seite 8.

[3] Vgl. Seite 14.

Musikleben betrifft, das auf den jugendlichen Geist von Einfluß gewesen sein mußte, so sei hier auf Sandberger's Darstellung in den Beiträgen[1] und die Notizen van der Straeten's[2] verwiesen. Nur muß im Auge behalten werden, daß der Sachlage nach wohl die kirchliche und vielleicht auch die Gassenmusik der Weltstadt dem jungen Knaben mehr Anregung bieten mußte als die feine Kammermusik der hohen Gesellschaft, die für Lasso's Antwerpener Aufenthalt im Vordergrund des Interesses steht. Gerade die Kirchenmusik Antwerpens trägt aber eher einen reaktionären Zug, in ihr macht sich schon der schulmäßige Erstarrungsprozeß geltend, der den Ausgang der niederländischen Epoche bezeichnet, während in der volkstümlichen Musik das niederländisch-französische Element der Chansonkunst ausschlaggebend ist, — zwei verschiedene und doch wieder eng verwandte Strömungen, die als Faktoren in Vento's Jugendstil in Rechnung zu ziehen sind.

Mit dem Resultat von Albrechts Reorganisationsbestrebungen — um auf unseren Ausgangspunkt zurückzukommen — beschäftigte sich von niederländischer Seite aus der verdiente Forscher Léon de Burbure[3]. Seinen eingehenden Nachforschungen im Archiv der Antwerpener Kathedrale gelang die Feststellung derjenigen Sänger, welche in der fraglichen Zeit vom 24. Juni 1556 bis 24. Juni 1557 den Dienst an der Kapelle verließen. Unter den sechs von ihm namhaft gemachten Sängern befinden sich seiner Auslegung nach nicht weniger als vier, die in Massimo Trojano's „Discorsi" von 1568 unter den Münchner Kapellmitgliedern aufgeführt werden: Joachim de Scheveninge (Trojano: Gioachin), Cornelius de Burgos (Cornelio), der Vikar Martinus de Hove und Wilhelm de Diest (Martino e Guiglielmo Fiammenghi). Die Angabe ist jedoch teilweise unrichtig. Von den genannten Sängern lassen sich in den Münchner Hofzahlamtsrechnungen von 1557 nur Cornelius Burger (de Burgos) und der Vikar Martin de Hove nachweisen. Die anderen dürften, wenn sie wirklich mit den von Trojano aufgeführten Künstlern identisch sind, erst später in die Kapelle eingetreten sein. Burger erhält hingegen in den Münchner Rechnungen zusammen mit zwei anderen Altisten, Niclas Busi und dem Priester Franz Barbe — offenbar dem „alten feinen priester von Antwerpen", zugleich Mitglied der berühmten Künstlerfamilie

---

[1] a. a. O. I, Seite 102—107.

[2] La Mus. aux Pays-Bas, Band I und II.

[3] Vgl. Hirzel, Anton Goswin, S. 49, Anm. 28.

Barbe[1], seine erste Besoldung für Quottember Michaeli; die drei Sänger traten somit wie Lasso schon im Herbst 1556 in die Kapelle ein und dürften sich ohne Frage in Lasso's nunmehr schon ziemlich großer Reisegesellschaft befunden haben. Eine allererste Kraft hatte sicher Seld selbst schon 1555 angeworben; wir meinen jenen Christian Estienvardo, der zwar erst 1558 in der Kapelle auftaucht, aber wohl der von Seld in seinem Brief vom 1. Juli erwähnte Tenorist aus Oudenaarde[2] ist, wie die Italienisierung des Namens nahelegt. Es handelt sich um keinen Geringeren, als den aus Oudenaarde gebürtigen Meister *Christian Jansz genannt Hollander,* den schon Lipowsky[3] mit Recht unter die Münchner Kapellmitglieder einreiht; der Meister hatte offenbar seine Vaterstadt 1556 schon verlassen und ist von 1558—1567 in Münchener Akten nachweisbar. 1564 ging er nach Heidelberg und von dort um 1568 nach Innsbruck, wo er 1570 starb[4].

Die Berufung dreier weiterer niederländischer Tenöre, die seit dem Jahre 1557 in den Quotemberbüchern verzeichnet werden, hängt hingegen mit Seld's Bestrebungen nicht direkt zusammen. Der Bassist Franz Flori, der am 8. April einen Revers auf Lebensdauer unterzeichnete, kam vom Innsbrucker Hof[5], der Tenorist Valerian de Aschpra[6] aus Dresden; woher Franz von Wirth stammt, ist nicht zu ermitteln. Flori ist das Haupt einer ganzen Sängerfamilie, deren Glieder in Innsbruck, München und Wien in der Zeit von 1557 bis 1580 nachweisbar sind, und scheint neben seinem Bruder Hans Flori mehrere ehemalige Innsbrucker Kollegen nach München gezogen zu haben.

Albrecht's Bemühungen hatten — wie die angeführten Namen beweisen — mehr als reichlichen Erfolg. Statt der gewünschten zwei Tenöre, ebensoviel Altisten und Knaben als Diskantisten zählte seine Kapelle Ende 1557 drei Tenöre, ebensoviel Altisten und vier niederländische Sängerknaben, — unter ihnen den jungen Vento. Überdies

---

[1] Vgl. Beiträge I, 104 ff.

[2] Vgl. Beiträge I, 54. Oudenarde-Estienvardo!

[3] Bayer. Tonk. Lex. 1811.

[4] Vgl. Van der Straeten II, 51 ff.
Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Innsbrucker Hof, MfM 1903.
Fr. Walter, Gesch. d. Mus. am kurpfälz. Hof. 1898 S. 11. Anmerk. 1
Fritz Hein. Gesch. d. Mus. in Heidelberg, Diss. 1912, S. 55.

[5] Vgl. Waldner a. a. O.

[6] Vgl. M. Fürstenau, Gesch. der Musik am sächsischen Hofe, und Bruno Hirzel, Anton Goswin, Seite 46. Anm. 8.

war es ihm ja gelungen, das größte Genie der ganzen Epoche neben Palestrina dauernd an seinen Hof zu fesseln. Die vier Knaben scheinen sämtlich mit Lasso Ende 1556 aus Antwerpen gekommen zu sein und sich wacker gehalten zu haben; denn schon im April 1557 nahm der Herzog seinen hoffnungsvollen jungen niederländischen Nachwuchs, neu ausstaffiert und schön gewamst, auf den Reichstag nach Regensburg mit[1]. Ein ähnliches „Quartett" hatte kaum der Kaiser seinem Neffen entgegenzustellen. Neben Vento dürften der später am Hofe von Ferrara dienende *Gottfried Palmaerts,*[2] der sicher aus Antwerpen stammt, und ein Sohn des Sängers Niclas Busi, Alexander (de) Busj, als Kapellknaben gewirkt haben. Der erstere beruft sich später bei einer aussichtslosen Neubewerbung auf seine Jugenddienste in der Kapelle[3]; letzterer trat um 1565 als Sänger in die Kapelle ein[4]. Ein weiterer Rechnungseintrag von 1558 läßt erkennen, daß die vier Knaben beim Kapellmeister Daser untergebracht waren und bei dem alten Präzeptor Khrad Unterricht — jedenfalls zunächst in der deutschen Sprache — genossen.[5]

Zur äußeren Geschichte der „niederländischen" Reorganisation ist zu ergänzen, daß die Einwanderung niederländischer Vokalisten seit dem ersten großen Schub von 1557 fast zwei Jahrzehnte andauert, bis 1560 noch in ziemlichem Umfang. Dann folgt eine Periode fast gänzlichen Stillstandes, um gegen 1566 — anläßlich der bevorstehenden Hochzeit des jungen Herzogs Wilhelm — wieder einer sehr starken Inanspruchnahme niederländischer Kräfte Platz zu machen. Die meisten neuen Namen stehen in irgendwelcher Beziehung zu Antwerpen, ein Beweis, daß das Fugger'sche Stammhaus in Antwerpen bei der Vermittlung neuer Kräfte, wie schon bei Lasso, immer noch die Hauptrolle spielte. Lasso selbst zog ja zweimal, 1559/60 und 1564 dorthin, um neue Sänger anzuwerben. Neben Christian Hollander, Jochem Freihof, dem Bassisten Pressauer und dem ersten niederländ. Organisten Egidius Ellkhorn[6] taucht freilich 1558 schon der erste „venedigische Bassist" auf, kein anderer als der italienische Gesangsstern Ottaviano Romano. Als eine der bedeutendsten Erscheinungen

---

[1] Beiträge III, 6.

[2] Beiträge III, 320.

[3] Hirzel a. a. O. S. 53, Anm. 52.

[4] Vgl. Beilage I ff.

[5] Beiträge III, 9. Eben dort wird auch „des Thoman Per Khnab" genannt. Per ist Niederländer, sein Sohn vielleicht der vierte im jugendlichen Quartett.

[6] Gilles van Ellekham. Beitr. III, 8 ff.

ist endlich Anton Goswin zu nennen, den Lasso nebst Bartlme van den Velde[1] auf seiner ersten Antwerpener Reise im Jahre 1560 für München gewann.

Mehrere der bei dem ersten Schub von 1557—58 angestellten Künstler verschwinden übrigens bald wieder aus der Kapelle. Egidius Ellkhorn scheint um 1560 gestorben zu sein, Barbe ebenfalls; der Sänger Cornelius Burger findet sich schon 1561 wieder in den Niederlanden an der Kirche St. Oldehove in Leeuwarden als „sanckmeester" mit einem den Münchner Verhältnissen entsprechenden Anfangsgehalt von 180 fl.[2] Auch Christian Hollander dürfte bald nach seiner Anstellung in München kränklich geworden sein. Man hört von ihm mehrere Jahre nichts; 1565 hingegen ist er mit einem Gnadengehalt von 50 fl. in den Hofzahlamtsrechnungen gebucht.[3] So wird begreiflich, daß Lasso dem schon stark zusammengeschmolzenen Bestand der Kapelle an niederländischen Kräften durch eine Werbereise nach Antwerpen aufzuhelfen suchte.

Wie sich die Münchner Räte und der einheimische Adel zur Neuordnung der Dinge am herzoglichen Hofe stellten, ist aus der von Riezler veröffentlichten Denkschrift[4] vom Jahre 1557 genugsam bekannt. Enthält doch das Dokument gegen die „hergelaufenen, liederlichen Leut", die der Fürst sogar noch als Kammerdiener in seine nächste Umgebung ziehe, gegen den bedenklichen gesellschaftlichen Ton, der bei Hofe unter dem Einfluß des lockeren Künstlervolkes einreiße, gegen die tägliche Musik beim Hochamt und bei der Tafel, des Herzogs ständigen Umgang mit seinen Künstlern die ernstesten Vorwürfe. Auch der tatsächliche Aufschwung des Münchner Musiklebens unter Lasso's Aegide vermochte diese wohl nur zu berechtigten Anklagen nicht zu entkräften.

Soviel zur äußeren Geschichte. Das eigentliche Problem der niederländischen Invasion — denn als eine solche muß der Massenschub der Jahre 1557—60 wohl bezeichnet werden — beginnt für den Historiker erst mit der Aufzeigung ihrer inneren Gründe. Das allgemeine, kulturhistorische Moment, das Erlahmen der nationalen Kraft in Deutschland auf allen Kulturgebieten, fand bisher fast ausschließlich Berücksichtigung. Den Musikhistoriker interessiert jedoch an der Reorganisationsgeschichte eine im engeren Sinne musikalische

---

[1] Vgl. S. 12, Anm. 2.

[2] Bowsteenen var de Neederlandsche Musijk-Geschiedenis.

[3] Vgl. Beilage I.

[4] Riezler a. a. O., 1896.

Erscheinung, die doch nur zum Teil mit jener allgemeineren zusammenhängt, die *Wandlung des musikalischen Geschmacks*. Sie ist die künstlerische Wurzel aller Reorganisationsbestrebungen an deutschen Fürstenhöfen. In den nicht genug zu schätzenden Berichten Seld's über seine Werbetätigkeit in den Niederlanden ist dieser wichtigste Punkt mehrfach angedeutet, worauf Sandberger[1] aufmerksam macht. Seld weiß seinem Herrn die musikalische Überlegenheit der deutschen Sänger an der Münchner Kapelle über die vielbegehrten Niederländer nicht eindringlich genug vor Augen zu halten — mit welchem Hintergedanken, wurde schon besprochen.[2] Nur in zwei Punkten räumt er ehrlicherweise den Niederländern einen Vorzug ein; sie haben eine neue, angenehme Art des Kolorierens und sind in der Ausführung eines neuen musikalischen Stils, der „Musica reservata", besser bewandert als die Deutschen. Ja in Philipp de Monte empfiehlt er dem Herzog einen bevorzugten Vertreter der neuen „Musica reservata". Der Erfolg der Reorganisation zeigt, daß dem Herzog und seinem Berater Fugger gerade an diesen zwei Punkten das meiste gelegen war; ob die Niederländer an sich, stimmlich und technisch, den Deutschen nachstanden oder nicht, scheint beide wenig bekümmert zu haben.

Das Problem der „Musica reservata" rückt hiemit in den Kernpunkt der Reorganisationsfrage, ein so weitverzweigtes und noch wenig erforschtes Gebiet, daß seine Darstellung an dieser Stelle den historischen Faden vollständig zerreißen müßte. Sie wird am besten — gewissermaßen als Nachtrag zum sogenannten „biografischen" Teil und als Vorstudie zur Stilkritik — zwischen die beiden Hauptteile einzuschieben sein, wo die theoretischen und praktischen Grundlagen des „neuen Stils" breitere Behandlung erfahren können. Zum Verständnis des folgenden muß aber das Forschungsresultat schon vorausgenommen werden, daß es sich in der Musica reservata tatsächlich um einen klar abgegrenzten Kompositions- und Aufführungsstil handelt, der als der eigentliche „polyphone Renaissancestil" im engsten Sinne zu bezeichnen ist. Die gesamte Musikübung am Münchner Hofe, wie sie in Trojano's „Discorsi" von 1568 als der *Hauptquelle*, und weiter in verstreuten Einzelnachrichten überliefert

---

[1] Trotzdem wurden bislang gerade die Münchner Archivalien in den Forschungen über die Koloraturpraxis des 16. Jahrhunderts kaum und nur oberflächlich berücksichtigt. Das in den „Beiträgen" niedergelegte Material hätte zu teilweise anderen Ergebnissen geführt, als sie in den Arbeiten von Kuhn und anderen tatsächlich gewonnen wurden.

[2] Vgl. Seite 45.

ist, läßt sich unter dem Gesichtspunkt des Reservatastils einheitlich erfassen, und ebenso bietet die Kompositionstätigkeit des Münchner Kreises, Lasso's universales Lebenswerk vor allem, eine eingehende Illustration der neuen, für die Renaissance typischen Stilprinzipien der Reservata.

Soweit in allgemeinsten Zügen von dem neuen Musikideal als Wurzel der Reorganisation. Diese selbst wie besonders die Weiterentwickelung der Münchner Kapelle wird erst aus der neuen Richtung verständlich. Von der niederländischen Kunstübung, besonders von der Antwerpener Sängerschule, einer Hochburg der Reservatapraxis, nimmt sie ihren Ausgang. Es liegt dies praktisch darin begründet, daß der niederländische *Sänger* um die Jahrhundertmitte noch den unbestrittenen Vorrang in Europa behauptete, politisch an der Zugehörigkeit des gepriesenen Musiklandes zum Reiche und dessen unmittelbarer Beziehung zum habsburgischen Hause. Die Tatsache jedoch, daß der niederländische Sängerimport schon nach wenigen Jahren hinter dem italienischen an Zahl und Bedeutung stark zurücktrat, ist der schlagendste Beweis, daß das geistige Zentrum der neuen Bewegung Italien war. Die spezifisch niederländische Kunst war auf einem toten Zweig angelangt.

Ähnlich dem alten „Mathes Nidlender" bildet Ottaviano Romano am Münchner Hofe zunächst eine Ausnahmeerscheinung. Mit Namen wird vor ihm nur 1554 der italienische Geiger Hector Aemilio erwähnt, der einige Jahre in der Kapelle gedient zu haben scheint, Sonst ist noch gelegentlich von „welschen Geigern" oder „welschen Lauttenschlagern", auch Trumettern und Lautenmachern die Rede, welche bei Hofe ihre Kunst hören ließen und zuweilen auch Instrumente in die Kapelle lieferten. Die „welschen trummeten" und Lauten werden aber allmählich den einheimischen vorgezogen, ein Zeichen, daß *Italien zunächst in der Instrumentalmusik* tonangebend zu werden beginnt. Von italienischen Sängern hören wir bis 1558 kein Wort. Bezeichnenderweise geht nun der geschilderten Umwandlung der Vokalmusik durch die niederländische Reorganisation ungefähr vom Jahre 1560 an eine ähnlich tiefgreifende und systematische *Reorganisation der Instrumentalpraxis parallel, deren Träger neuberufene italienische Instrumentisten sind.* Auch die Reorganisation der Münchner Instrumentalkapelle hat in anderen deutschen Fürstenhöfen ihre Vorläufer, in Wien, Prag, Dresden, Heidelberg und Stuttgart. In Stuttgart sind italienische Instrumentisten schon in den vierziger Jahren angestellt, in dem Status der Dresdner Kapelle von 1553 fungieren unter der Rubrik „Welsche

Instrumentisten in der Musica" fast lauter italienische Namen, mit Antonio Scandello an der Spitze. München ist also mit seiner Neuerung verhältnismäßig spät daran. Man spürt in dem neuen Kurs die Initiative Lasso's, der schon längst die geistige Leitung der Künstlerschar an sich gerissen hatte.

Nicht umsonst berichtet Massimo Trojano, daß der Meister, weil der deutschen Sprache noch nicht mächtig, bei seiner Berufung nach München zuerst als *Maestro di Camera,* d. h. als Leiter der Instrumentalmusik angestellt wurde.[1] Die Mitteilung wirft auf die ganze Reorganisation das hellste Licht; aus ihr geht klar hervor, daß Lasso sich sofort ans Werk machte, zunächst die Instrumentalkapelle nach seinen Idealen umzugestalten. Er strebte nichts geringeres an als die Schöpfung einer *instrumentalen Kammermusik* nach dem Muster der großen italienischen Höfe, an denen er die neue Richtung der italienischen Musik in sich aufgenommen hatte, Neapels und Mailands vor allem. Es wäre ganz verkehrt, an den jugendlichen Lasso, der aus einer Welt des vielseitigsten musikalischen Treibens nach München kommt, den Maßstab des späteren abgeklärtesten Vokalpolyfonisten anlegen zu wollen. Die Werke seiner Lehr- und Wanderjahre in Italien, der instrumentale Einschlag seiner Moreschen und frühen Chansons, die Chromatik seiner Frühmotetten und ersten Madrigale belegen, daß der angehende Kapelleiter noch auf dem besten Wege sich befand, ein italienischer „Moderno" zu werden, ein Feuergeist, der italienischen Experimentierlust, den neuen dramatischen, instrumentalen, romantischen Bestrebungen gänzlich zugetan.

Der Umschwung der instrumentalen Praxis charakterisiert sich in erster Linie als ein Übergang von der bisher vorwiegenden, in Deutschland üblichen Besetzung mit Blasinstrumenten und Lauten zur in Italien herrschend gewordenen Streicherbesetzung, die gelegentlich mit Klavierinstrumenten, Manichorden und verwandten Vorläufern des Cembalo verbunden wurde. Wieder ist also ein systematischer Plan in der Neuorganisation erkenntlich, der seine konsequente Durchführung erhält. Den äußeren Anstoß mag das kurze Gastspiel eines unbenannten welschen Lautenschlagers im Jahre 1560 gegeben haben, der bei seinem Abschied die unverhältnismäßig hohe Summe von 99 fl. — ein halbes Sängergehalt — erhielt[2]. Er scheint wohl auch Instrumente aus Italien gebracht und vielleicht bei dem im folgenden Jahre in Masse einsetzenden Instrumententransport die Vermittlerrolle gespielt

[1] Discorsi p. 56.

[2] Beitr. III, 11

zu haben. Mit einem solchen wurde 1561 der Anfang gemacht:[1] Nicolo Stoppio, der schon genannte venezianische Agent des Herzogs, verrechnet in diesem Jahre eine Reihe hoher Summen für italienische Instrumente, einen Posten Violen, die er im Februar des Jahres aus Venedig geschickt hatte, im Juni 200 Golddukaten für ein kostbares Manichord, das kein Geringerer als der Organist an San Marco Claudio Merulo dem Herzog besorgte, endlich auch einen Posten italienische Cornetti und Zinckhen. Den Instrumenten folgen im Spätherbst erst die Instumentisten, der Geiger Iheronimo Morari aus Cremona mit seinen drei ebenfalls geigenden Söhnen Antonio, Babtista und dem kleinen Annibale, dann der Cornettist Iheronimo da Udine mit zwei Brüdern, der noch eine ganze Truhe nicht näher benannter Instrumente mit nach München brachte. Endlich nennen Stoppio's Rechnungen noch vier weitere neue Namen, den Sänger Antonio Zinani, genannt Johann Henry, die Instrumentisten Perton, Lasaro und den Posauner Francesco Venerolo (Fenarolo), der die auffallend große Summe von 460 fl. geliehen erhält. Im Ganzen sind es nicht weniger als 13 neue Instrumental- und Vokalkräfte, welche in einem Jahre an die Kapelle berufen wurden, gegenüber 11 Niederländern, die bis 1560 in die Kantorei eingetreten waren. Die Kosten dieser Massenberufung beliefen sich auf annähernd 1000 Gulden. Wiederum ist Hans Jakob Fugger die Seele der ganzen großzügigen Unternehmung. Klar geht dies aus der köstlichen, von Harttig erwähnten Stelle aus einem Briefe[2] Pankraz von Freybergs an Joachim von Ortenburg hervor, die erst in dem geschilderten Zusammenhang verständlich wird:

„Fugger hat abermals einen Wagen voll frembter musicalische Personnen presentiert, etliche mit weib und kindern, vnnd sein diser sovil, dass manicher Herr in seinem lant nit sovil landleut vom adel (hat?)"

Eine drastischere Beleuchtung konnte die ablehnende Haltung von Landständen und Hochadel gegenüber Fuggers kostspieliger Expedition nicht erfahren, als sie in der von beißender Ironie diktierten Glosse Freybergs zum Ausdruck kommt.

Die erhöhte Werbetätigkeit im Jahre 1562 wird noch durch einen besonderen Umstand begreiflich. Es war Aussicht, schon im folgenden Jahre die mit vieler Mühe und hohen Kosten angeworbene

[1] vgl. Beilage II. Die dort angeführten Akten des Reichsarchivs ergänzen die für diese Jahre noch sehr lückenhaften Personalangaben der H. Z. R. in willkommener Weise.

[2] Abgedruckt in O. Druffel, Briefe u. Akten zur Gesch. des 16. Jahrhunderts, Bd. VI (1913), Brief 19. Vgl. O. Harttig a. a. O. S. 5, Anm. 5.

Kapelle bei einer seltenen Gelegenheit den Fürsten des Reiches hören zu lassen, der Kaiserkrönung Maximilians II. in Frankfurt. Tatsächlich nahm der Herzog mit seinem großen Hofstaat auch den neuen Stamm ausländischer Künstler auf die Reise nach Frankfurt mit.

Kein Dokument aus der Geschichte der Hofkapelle vermöchte schlagender die einseitige Bevorzugung der Ausländer zu erläutern als der schon genannte Fourierzettel, den sich der Erzbischhof von Bamberg von dem Gefolge des Herzogs zu verschaffen wußte. Man sucht unter den Gliedern der „Canterey" und der „Instrumentisten" vergebens einen deutschen Namen, ausgenommen den bei Hofe besonders geschätzten „Lantanisten" Thomas Kolman. Wie schon auf dem Regensburger Reichstag von 1557 wurden nur die neu angeworbenen ausländischen Kräfte, als der repräsentationsfähige Kern der Kapelle, der Ehre für würdig erachtet, den in Frankfurt versammelten deutschen Fürsten einen Begriff von der Musik am Münchner Hofe zu geben. Der weltberühmte einheimische Bassist Hans Vischer hingegen durfte in seiner Eigenschaft als „fürstlicher Büchsenmeister" den Herzog begleiten — ein historisch recht interessanter Zug, welcher den neuen Kurs der Münchner Kapelle nicht eben ins günstige Licht setzt.

Der Fourierzettel gestattet in seiner einseitigen Zusammenfassung des ausländischen Künstlerpersonals ziemlich genaue Schlüsse auf die Veränderungen im Stand der Kapelle bis zum Jahre 1562 — wenigstens, was die Ausländer betrifft.[1] Denn die Aufzählung enthält zweifelsohne alle zur Zeit der Reise in der Kapelle befindlichen Ausländer in lückenloser Folge. Die Identifizierung der nur mit dem Vornamen genannten Sänger macht keine Schwierigkeiten: Pressauer und Flori sind als „Franz Passist" und „Franciscus Passist" von einander unterschieden, „Francisci Bruder" ist der schon erwähnte Hans Flori von Innsbruck; der Grieche Greco, der später den italienischen Agenten viel zu schaffen machte, wird hier erstmals genannt; unter den „Cantereypueben" ist sicher nur das junge Niederländer Quartett — mit Ausschluß Vento's — zu verstehen. Ottaviano, der in der Liste fehlt, weilte um diese Zeit wohl in Italien. Nur Gabrieli bildet für die Forschung noch ein Rätsel. Es scheint, daß der Herzog sich

---

[1] Von einer nochmaligen Veröffentlichung des Aktes kann hier abgesehen werden, da derselbe durch die Mitteilung K. Mayrhofer's im Jahrbuch für Münchner Geschichte, Bd. II, allgemeiner zugänglich gemacht ist.

Vgl. dazu auch die Notizen von Sandberger in „Festschrift zur Feier des 300-jährigen Todestages von Orlando di Lasso 1893, Seite 5.

neben den äusländischen Sängern und Instrumentisten in ihm noch einen ausländischen Organisten von Weltruf sichern wollte, da ihm seine eigenen Kapellorganisten, die beiden Schächinger, nicht „repräsentationsfähig" erschienen.[1] Der gefeierte Organist von San Marco weilte in dem fraglichen Jahre jedenfalls als Gast der Fugger in Augsburg, denn daß er auch einige Zeit in München gelebt habe, ist bis jetzt nicht anzunehmen; wenigstens deutet keine Spur auf einen solchen Aufenthalt, es sei denn höchstens — die Sendung unseres jungen Vento nach Venedig!

Mit Vento und Jacob Meiland[2] beginnt die lange Reihe junger deutscher Scholaren, die in Italien das Ziel ihrer Studien erblicken, die an der Quelle das neue, fortschrittliche musikalische Leben und Streben der italienischen Musikzentren kennen lernen wollen. Ein bedeutsamer Wendepunkt in der deutschen Musikgeschichte. Es dokumentiert sich darin die stille Anerkennung der Tatsache, daß Italien das Erbe der niederländischen musikalischen Hegemonie angetreten hat und nunmehr selbst der Entwicklung der Musik Weg und Richtung weist. Die jungen Musiker aber, welche den Geist der neuen Kunst in Italien aufgenommen haben, werden — nach Deutschland zurückgekehrt — zu deren beredtesten Kündern. Sie sind die Begründer der neuen „italienischen" Schule in Deutschland. Vento, obwohl nicht Deutscher von Geburt, aber größtenteils in Deutschland aufgewachsen, mag wenigstens nach dieser äußeren Seite hin als einer der frühesten „Deutschitaliener" gelten; daß er tatsächlich auch als Komponist auf diesen Rechtstitel Anspruch hat, wird noch nachzuweisen sein.

Die Tatsache, daß um 1560 Wanderungen deutscher Komponisten nach Italien noch keineswegs an der Tagesordnung sind, läßt auf einen außerordentlichen Anlaß für die Reise des jungen Vento schließen. Warum wird der Jüngling gerade nach Venedig gesandt? Und warum tritt er im Jahre 1564 gerade als Organist wieder in die Kapelle ein? Ein Studium in Italien scheint schon bei seiner Anwerbung[3] vereinbart worden zu sein, und für die Wahl Venedigs sprachen des Herzogs Beziehungen zu Gabrieli und Merulo. Wir erwähnten, daß eben 1560/61 der berühmte zweite Organist an San

[1] Gabrieli's Biografie weist für die Jahre 1560—66 eine noch immer nicht geklärte Lücke auf.

[2] Vgl. R. Oppel, Jacob Meiland, Diss. 1912. Oppel bestreitet Meilands Reise nach Italien, doch ohne zwingende Gegengründe.

[3] Vgl. Seite 8 ff.

Marco für Herzog Albrecht ein kostbares Manichord besorgte.[1] Keinem Geringeren als ihm wird der junge Vento in die Lehre gegeben worden sein. Die Hypothese ist im Zusammenhange der geschilderten Ereignisse in der Kapelle so einfach und naheliegend, daß sie auch ohne direkte historische Anhaltspunkte für gewiß erachtet werden kann. Überdies gliedert sie sich dem Reorganisationsplan der Kapelle folgerichtig ein. Mit der italienisch-niederländischen Sangeskunst, der italienischen Instrumentalmusik sollte auch die weltberühmte venezianische Organistenschule am Münchner Hofe Einzug halten. Vento's Studienreise bildet das Vorspiel, welchem nach dem Tode des jungen Schechinger 1565[2] die Berufung zweier italienischer „Vollblutorganisten", des Giovanni da Cremona und Baptista Morsolino folgt. Von 1568 an hat auch auf der Orgelbank das Ausländertum in Gestalt der Venezianer die alte deutsche Meisterschule — Paumann, Faber, Schechinger — endgültig verdrängt.

Verfolgen wir den jugendlichen Schüler Merulo's in Venedig weiter, nicht an Hand aktenmäßiger Belege, deren ja kein einziger existiert! Was jedoch ihr Fehlen hundertfach ersetzt, ist, daß wir dem angehenden Organisten mit historischer Genauigkeit auf die Orgelbank, in die Studierstube folgen können. Der „Transsilvano" des Girolamo Diruta,[3] ebenfalls eines Meruloschülers, gewährt reichen Einblick in die Unterrichtsweise des Orgelmeisters; denken wir uns Vento im Kreise seiner Schüler, suchen wir die Wirkungen, die von solcher Lehre auf die Entwicklung des jungen Komponisten ausgehen mußten, lebendig zu erfassen, so wird das wichtigste dieser venezianischen Studienjahre, ihr geistiger Erfolg für Vento, unserer Beurteilung zugänglich. Wir erhalten manche gesicherte Anhaltspunkte für das Verständnis des Vento'schen Stils.

Seit 1557 wirkt Claudio Merulo neben dem älteren Annibale Padovano als zweiter Organist an San Marco, selbst noch ein sehr jugendlicher Künstler; doch auf der Orgel ein Meister und Neuerer von fast internationalem Rufe. Nach Diruta's Darstellung hat er geradezu als Schöpfer der neueren italienischen Orgeltechnik zu gelten. Unter seinen Händen wird aus der schwerfälligen Kirchenorgel der polyfonen Periode ein glänzendes Konzertinstrument, das, wie die hochausgebildete Singstimme — wenn nicht leichter — jedem Winke

---

[1] Vgl. Seite 54.

[2] Vgl. Steuerbuch 1565: „Felicitas Schechingin . . . . . 1 ß" Beitr. III, 27.

[3] Vgl. Rud. Krebs „Girolamo Diruta's Transsilvano" VfM VIII, 307.

des Meisters zu folgen vermag. Seine Ausbildung einer sachgemäßen, ökonomischen Handhaltung und sorgfaltigen Anschlagstechnik begründet die großen technischen Erfolge der venezianischen Organistenschule. Und noch ein weiteres! Merulo scheint der erste zu sein, der zwischen Orgel- und Klaviertechnik scharfe Grenzen zieht, indem er allein das gebundene Spiel für orgelmäßig erklärt und die Tanzmusik ganz auf das Klavier verweist, welches er übrigens ebenso beherrscht wie die Orgel. Auf den Instrumentalkomponisten Merulo, den Meister der Konzertanten Orgeltokkaten und Orgel-Ricercars, den Schöpfer der „Canzoni alla franzese", des ersten modernen Klavierwerkes brauchen wir nicht näher einzugehen. Weniger Berücksichtigung fand Merulo bislang als Vokalkomponist. Er ist vielleicht als *Begründer eines stark orgelmäßigen, liedhaften Vokalstils* anzusprechen.[1]

Merulo's theoretische Unterrichtsmethode ist — nach Diruta's Darstellung zu schließen — praktisch und einfach; schwierige Spekulationen meidet er grundsätzlich. Er scheint überhaupt mehr durch das Beispiel gelehrt und sich um die Begründung der Methode wenig bekümmert zu haben; letztere ist sicher Diruta's Werk. Nach kurzer Elementareinführung in das Musiksystem werden die technischen Grundlagen des modernen Orgelspiels behandelt, die in Erzielung leichter Geläufigkeit und eleganter Ausführung aller möglichen Diminutionsformen, des Orgelpassagenwerkes der Zeit gipfeln. Ein zweiter Teil behandelt den Kontrapunkt in sehr elementarer Form, als Grundlage der Diminutionstechnik, endlich diese selbst. Hierin liegt — nach Diruta — der Schwerpunkt des musikalischen Orgelunterrichtes; und tatsächlich scheint Merulo und sein Schüler Diruta in der kunst- und geschmackvollen Orgeldiminution, in der Ubertragung von Vokalwerken auf die Orgel, Meister gewesen zu sein.

An Merulo's Unterricht muß die sehr „sekundäre" Wertung von Kontrapunkt und kontrapunktischem Studium auffallen. Sie konnte auf den Schüler nicht ohne Einfluß bleiben. Merulo selbst ist zwar ein ausgezeichneter Kontrapunktiker, doch spielen kontrapunktische Satzprobleme bei ihm noch vielweniger eine Rolle als etwa bei Lasso. Er ist der Meister der sanglichen Linie, der sich das Satzgewebe unterordnet. Ein ähnliches werden wir für Vento festzustellen haben. Es genügte, kurz zu skizzieren, in welcher Richtung die Hauptanregungen liegen müssen, die der junge Vento aus seinem Unterricht bei Merulo zog. Über Vento's technische Erfolge können wir mangels von Belegen nicht mehr entscheiden; er wird sich Merulo's

[1] Vgl. Teil II, Kap. 2.

Spielweise wohl zu eigen gemacht und damit das moderne venezianische Orgelspiel als einer der ersten einheimischen Organisten nach Deutschland verpflanzt haben. Dem Nachweis der starken stilistischen Beziehungen zwischen Vento's und Merulo's Schaffen sei hier nicht vorgegriffen. Die einseitig-organistisch-instrumentale Sphäre der Merulo-Schule bildet einen Hauptfaktor in Vento's Entwicklungsgang. Diese Einstellung ist so ausgeprägt, daß man die Überzeugung gewinnen muß, der junge Künstler habe den übrigen, gemeinhin viel stärkeren Einwirkungen der venezianischen Musikwelt, vor allem der glänzenden Chormusik gegenüber, Geist und Ohr verschlossen gehalten. Nur die weltlichen Kompositionen aus seiner venezianischen Studienzeit, seine verloren gegangene Battagliamusik von 1564, die neapolitanische Canzone, die Madrigale von 1566 stellen den jungen Tonsetzer auch in die Nähe der Bestrebungen Gabrieli's. Dem von diesem Meister in Weiterverfolgung Willeart's zur Höhe entwickelten *Coro spezzato — Motettenstil* hat Vento hingegen nie gehuldigt,[1] was unseren Meister fast wiederum ausschließlich als Schüler und Nachfolger Merulo's, nicht Gabrieli's, erscheinen läßt.

Im Jahre 1564 trifft der junge Meister nach etwa dreijähriger Abwesenheit als Organist wieder in München ein und erhält zum Dienstantritt das übliche Gnadengeschenk von 20 fl. Der Eintrag im Steuerbuch[2] von 1565 beweist, daß Vento als junger Ehemann aus Italien zurückkehrte. Er wird nämlich, entgegen der beim ledigen Hofgesinde üblichen Gepflogenheit, mit Namen besonders angeführt und wir erfahren dabei, daß er im Jägergäßchen, im Hause des alten Kapellmeisters Andree Zauner, seinen Wohnsitz aufschlug. Kurz es scheint, daß sich der Meister noch auf der Orgelbank in eine junge schöne Venezianerin verliebt hatte.

Im Gesamtbild der Kapelle hatte sich während Vento's Abwesenheit manches geändert. Lasso war 1563 endgültig zum Kapellmeister aufgestiegen und befand sich 1564 auf seiner zweiten Reise nach den Niederlanden. Er brachte einen Stab von Sängern mit: Cornelius Wonns (Bonns), Leonard Meldaerts, Martino Frannz, Joann Pöckh, Jani Marckhet, Michel Gerhart[3]. Auch die Italiener hatten neuen Zuwachs bekommen: Ottaviano Romano war mit einem Bruder, Jhann Baptista Romano, aus Italien zurückgekehrt, Richard

[1] Wohl aber dem Coro spezzato selbst in seinen deutschen Dialogen!

[2] Vgl. Seite

[3] Das Auftreten der genannten Sänger im Status von 1566 darf wohl ohne Beweis mit Lasso's Werbereise von 1564/65 in Verbindung gebracht werden.

von Genua, der Karhäuser Ventura [1] und endlich der spanische Diskantist Francisco de Talavera, der früher in der päpstlichen Kapelle gedient hatte, sind ebenfalls schon vor 1564 in bairischen Diensten; [2] die „Posauner" Sebastiano di Alberto und der Venezianer Domenico Aldighieri traten 1565 ein. [3] Mit völliger Sicherheit orientiert über den Stand der Hofkapelle erst wieder jene unter dem Titel „Unsrer jungen Fürsten und Herrn Hofstat" im Reichsarchiv befindliche Konzeptaufstellung vom Jahre 1566 oder noch Ende 1565, die unseren Meister erstmals mit dem vollen Namen „Ivo de Vennto" anführt. Dieser Akt füllt in glücklicher Weise eine beträchtliche Lücke aus, die wegen des Fehlens der Quatemberbücher und Zahlamtsrechnungen bis 1568 bisher bestanden hatte. Nur eine Angabe des Dokumentes bleibt für den Forscher rätselhaft: unter den tätigen Mitgliedern der Kapelle wird ein „Andreas Organist" aufgeführt. Es kann dies nicht Andree Peminger sein, der — vor der Reorgânisation von 1557 aus der Kapelle entlassen — auch jetzt noch ein jährliches Leibgeding erhält. Somit bleibt nur übrig, an *Andrea Gabrieli zu denken.* Und in der Tat trifft sich merkwürdig, daß der große Meister erst *Ende des Jahres 1565* seine Stellung als Organist am Dome von San Marco wieder antrat. Sollte er einige Zeit in der Münchner Kapelle sich aufgehalten haben, um nach der Rückkehr des zum Organisten fertig ausgebildeten jungen Vento wieder in seine Vaterstadt zurückzukehren? Die Vermutung ist kühn, aber nicht ganz unberechtigt.

Der aufschlußreiche Akt [4] ist endlich für die innere organisatorische Geschichte der Kapelle von kaum minderem Interesse als für die äußere. Seine Überschrift muß den Eingeweihten überraschen. Wie soll das Rätsel gelöst werden, daß unter verschiedenen anderen Hofchargen die gesamte Hofkapelle unter einer Rubrik „Unserer *jungen* Fürsten und Herrn Hofstaat" aufgezählt wird? — Davon, daß Herzog Albrecht irgendwann die Leitung seiner ihm so sehr am Herzen liegenden Kapelle seinen Söhnen Wilhelm, Ferdinand und Ernst unterstellt haben soll, war bis jetzt nichts bekannt. Es läßt sich überhaupt nicht einsehen, welche Gründe die Hofhaltung zu einer Teilung des Personals in einen Hofstaat des regierenden Herzogs und einen solchen seiner eben erst mündig gewordenen Söhne bewog. Solange die Söhne noch in München weilten, was 1566 der Fall war, mußte diese Teilung offenbar praktisch bedeutungslos

[1] Eine Gnadenbesoldung von 100 fl. wird ihm noch 1567 gereicht; Beitr. III, 30.
[2] und [3] Vgl. Beilage III.
[4] Vgl. Beilage I.

sein. An der Tatsache der merkwürdigen Überschrift läßt sich aber nun einmal nicht rütteln.

Eine befriedigende Erklärung des Aktes und damit der komplizierten Stellung der Kapelle zum herzoglichen Hofhalt läßt sich nach unserer Meinung nur im Hinblick auf die äußerst kritische finanzielle Lage geben, in der sich die Hofkasse seit 1566 befand. Gegenüber dem Vorjahre waren die Gesamtausgaben des Hofhaltes derart gestiegen (in der „Küche" allein beispielsweise fast um das dreifache des Betrages von 1565), daß die Räte in einer zweiten, derjenigen vom Jahre 1567, im Tone sehr ähnlichen Denkschrift „Hofstaats-Ratsbeschlagung", dem Herzog ein neues, einschneidendes Reformprogramm zu unterbreiten sich genötigt sahen. Das erhaltene Manuskript stammt zwar erst aus dem Jahre 1567; es fordert für die Kapelle vornehmlich Verrechnung der Cantoreiausgaben durch die Kammer der Räte, der besseren Kontrolle „und Ersparnis" halber. Das heißt mit anderen Worten: Die Kammer sucht der unbeschränkten willkürlichen Geldverfügung für die Kapelle durch Rechnungseinsicht einen Riegel vorzuschieben. Die getroffene Maßnahme der Räte ist freilich ziemlich mild und zaghaft; der Konzeptakt des Vorjahres, der zweifelsohne ebenfalls *aus dem Reformprogramm der Kammer stammt,* beweist, daß die Räte sich ursprünglich einen weit wirksameren Plan zurecht gelegt hatten, der jedoch bei dem Herzog nicht durchgegangen zu sein scheint — falls er ihm überhaupt je unterbreitet worden ist. Die Absicht der Räte lief darauf hinaus, unter einem günstigen Vorwand dem Herzog den persönlichen Einfluß auf die Kapelle, die ihnen ein Dorn im Auge war, zu entziehen. Dazu bot sich 1566 die Gelegenheit angesichts der über kurz oder lang bevorstehenden Heirat des jungen Herzogs Wilhelm mit Renata von Lothringen. Mit der nicht zu umgehenden Bildung eines neuen Hofstaates wollte man wohl den Vorteil verbinden, daß des Herzogs Söhne einen *gemeinsamen* Hofstaat erhalten sollten und diesem die gesamte Hofkapelle einverleibt würde. Ihr herzoglicher Vater wäre dann doch nur in zweiter Linie an der Kapelle interessiert gewesen, infolgedessen vielleicht von selbst dazu gelangt, sein Hauptaugenmerk und seine Zeit, statt der Musik und Jagd, der Politik und Verwaltung zu widmen. So wollten die Räte offenbar mit List erreichen, was ihnen zehn Jahre früher mit ehrlichen derben Mahnungen nicht gelungen war.

Sie hatten sich aber offenbar wiederum verrechnet. Herzog Albrecht war eher zu bewegen, in Küche, Keller, Verwaltung,

Marstall und anderen Sparten seines allzukostspieligen Haushaltes sich Beschränkungen auferlegen zu lassen, als seine Kantorei- und Jagdausgaben zu verringern oder sich gar seiner tätigen Anteilnahme an der Kapelle zu begeben. Gegen Reformvorschläge auf diesen beiden Gebieten hat er sich am hartnäckigsten gewehrt; erst nach vier Jahren, nachdem durch die enormen Ausgaben der Jahre 1565—1569 das bairische Finanzwesen an den Ruin gebracht worden war und die pompöse Hochzeit Herzog Wilhelms 1568, Herzog Ferdinands Reise nach Florenz 1565, Herzog Ernsts Konfirmation und andere Festlichkeiten Riesensummen[1] verschlungen hatten, zeigte sich Albrecht — pro forma — bereit, sich eine Einschränkung des Kapellbestandes auf die Hälfte der seitherigen Mitgliederzahl diktieren zu lassen.

Wir griffen hier im Zusammenhange mit der Besprechung des Aktes von 1566 den Ereignissen des kritischen Jahres 1570 vor; jedenfalls war daraus zu ersehen, in welch eigentümlicher Lage sich die Kapelle befand, in welch betrübendem Mißverhältnis der Aufwand der Jahre 1566—1570, die prunkvolle Inszenierung der Hoffestlichkeiten, die Liberalität des Herzogs gegen seine Künstler, zur wirtschaftlichen Lage des Landes standen. Es ist Pflicht, auch die tiefen Schattenseiten hervorzuheben, welche gerade in der Periode Albrechts V., einer der glänzendsten in der Musikgeschichte Deutschlands, nicht ausblieben.

Über Vento selbst erfahren wir in den Jahren 1565—1569 aus den Quellen nur wenig. Er dürfte bis 1565, dem Todesjahr Schächingers, mit diesem (— und Andrea *Gabrieli?* —) zusammen den Orgeldienst in wöchentlichem Wechsel versehen haben, so wie dies Trojano an schon zitierter Stelle für das Jahr 1568 von Vento, Giovanni da Lucca Baptista Morsolino berichtet. *Ende 1565 scheint Gabrieli die Heimreise nach Italien angetreten zu haben,* 1567 wird Giovanni da Lucca — vielleicht zum Ersatz Gabrieli's — in der Hofkapelle angestellt; 1568 kommt als dritter der Organist Giovan Battista Morsolino hinzu. In den Steuerbüchern von 1566 wird Vento nicht genannt; es scheint uns nicht ausgeschlossen, daß er, vielleicht als Begleiter Gabrieli's, noch eine zweite kürzere Reise nach Venedig unternahm. Jedenfalls dürfte er zu seinem Lehrer Merulo und zu Gabrieli sehr rege Beziehungen unterhalten haben, wofür die neuerliche enge stilistische Anlehnung des nunmehr zur Reife gelangten Meisters (die wir in den Motettenbänden von 1571 und 1574 zu verfolgen haben werden) an den Merulo'schen Kreis bedeutsame Anzeichen enthält.

[1] R. A., Fürstensachen 363 I
„Verzeichnis ettlicher sonderbarer Posten 1566—1569".

Im Jahre 1567 befindet sich jedoch Vento sicher wieder in München. Der Steuereintrag dieses Jahres besagt, daß der Meister seine bisherige Behausung im Jägergäßl mit einer solchen im „Fingergäßl" vertauschte.

Seine freie Zeit scheint Vento mit fleißigem Komponieren ausgefüllt zu haben; die beiden in den Chorbüchern enthaltenen Meßmanuskripte, die von den Jahren 1564 und 1565 datiert sind, dürften freilich schon früher entstanden sein; zweifelsohne fällt jedoch die Abfassung eines großen Teiles der Motetten von 1569 und 1570 in diese Zeit. Genauere Aufschlüsse hierüber vermag erst die Analyse der Werke zu geben. Auf eine reiche Kompositionstätigkeit des Organisten läßt auch Trojano's[1] übrigens auffallend kühles Urteil über Vento schließen, das an dem Meister nur die „große Übung in der Musik" lobend anzuerkennen weiß. (chi e ancora messer Ivo de Vento organista, nell'arte della musica molto esercitato).

In den Monat Februar 1568 fällt bekanntlich die Hochzeit Herzog Wilhelms mit Renata von Lothringen, deren Darstellung durch Massimo Trojano in den „Discorsi 1568" wir die wichtigsten Mitteilungen über die Musikpflege am Münchner Hofe verdanken. Daß dies Unikum unter den Quellen für die Renaissancemusik in Deutschland bislang noch wenig beachtet, mindestens nur oberflächlich zitiert wurde, erscheint bei dem heutigen Stande der Forschung kaum begreiflich. Bildet es doch für die Beurteilung der Ausführungstechnik in Deutschland *die* Grundlage, der gegenüber die anderen vielerorts zerstreuten Notizen über das Musikleben der deutschen Renaissance nur kümmerliche Ergänzungen bedeuten. Trojano's „Discorsi" wären einer eingehenden Untersuchung in eigener Arbeit wert; wir können uns leider nur darauf beschränken, in der folgenden Darstellung der Musica Reservata Trojano's Mitteilungen in allgemeinerem Zusammenhange mit der Reservata zu verwerten.

Bei Besprechung der Musikaufführungen während der großen Hochzeitsfestlichkeiten hebt Trojano neben Lasso eine Reihe von Namen der Kapelle besonders lobend hervor, so Morari, Besutio, Goswin und andere, von auswärtigen musikalischen Größen in erster Linie Annibale Padovano, den Kapellmeister des Herzogs Karl von Österreich in Graz, und Jakob de Kerle in Augsburg, von welchen beiden mehrere Kompositionen zur Aufführung gelangten. Vento wird in den Berichten nirgends genannt, so daß man annehmen muß, er habe bei den Aufführungen als begleitender Organist oder vielleicht

[1] Discorsi 1568, pag. 71.

als Cembalist bei den Tafelmusiken dieselbe untergeordnete Rolle spielte, die ihm bisher in der Kapelle zugekommen war. Umso erstaunlicher berührt die Tatsache, daß Vento kurze Zeit nach den Hochzeitsfeierlichkeiten mit einemmale aus seinem bisherigen Dunkel heraustritt — wenn auch nur für ganz kurze Zeit. Welche Umstände hiefür maßgebend waren, ist nach den Quellen zunächst nicht recht erklärlich.

Herzog Wilhelm, Lasso's fürstlicher Gönner und Freund, siedelte bald nach seiner Vermählung nach Landshut über, wo er sich seinen Hofstaat, und dementsprechend auch eine eigene kleine Privatkapelle hielt. Zu seinem Kapellmeister wählte er aus dem Kreise der Münchner Kapellmitglieder Ivo de Vento. Sei es, daß der immerhin noch jugendliche Meister bei seinem Herrn in besonderer Gunst gestanden haben mag, — was wir fast bezweifeln möchten[1] — sei es, daß er als dritter Organist in der Münchner Kapelle am leichtesten zu entbehren war, kurz wir finden Vento seit Juni[2] des Jahres in Landshut als Leiter der nicht unansehnlichen Kapelle, die sich in der Hauptsache aus den in jüngerer Zeit (seit 1565) für München angeworbenen niederländischen Gesangskräften zusammensetzt: Cornelius Bons, Franz Martino, Jean Margkhet, Alexander de Bury; dazu kommen als einheimische Kräfte Wolf Vischer, der Bruder Hans Vischers, Jörg Grasser, Hans Pöckh und endlich erst sechs, dann sieben Kapellknaben.

Die Kapellknaben hat für das Jahr 1568 Vento in Kost und Wohnung[3]. Verschiedene Einträge dieses und des folgenden Jahres beschäftigen sich mit dem Transport der Sänger und Knaben nach Landshut, Kleidung, Abfertigungen und anderen Posten[4]. Nach ganz kurzer Zeit war auch in München für Vento Ersatz gefunden in dem Organisten Johann Baptista Cremonese, der unterm 8. Juli eine Verehrung von 50 fl. erhält. Über die weiteren Ereignisse in der Landshuter Kapelle, über die Funktionen der Sänger, den Dienst in der Kirche und andere Einzelheiten erfahren wir nichts. Die Landshuter Archivalien enthalten nicht einen einzigen Akt, der sich auf Herzog Wilhelms Privatkapelle bezöge[5]. Wir sind daher einzig auf magere Rückschlüsse angewiesen, die sich aus unbedeutenden

[1] In dem ausgedehnten Briefwechsel des Herzogs mit Lasso und allen möglichen Künstlern wird Vento wenigstens *nie* erwähnt.

[2] Beiträge III, 34., Juni: „Dem Juo de Vento Capellmaister in Landshuet so ehr wegen der Cantorey Personnen ausgöben 37 fl. 6 kr 5 ₰ ½."

[3] Beiträge III, Seite 37. Er erhält hiefür im Ganzen 284 fl.

[4] ebenda, Seite 34, 38, 39.

[5] vergl. Hirzel, Anton Goswin, Seite 19 u. 53, Anmerk. 51.

Einträgen der Hofzahlamtsrechnungen und aus der Aufzählung der Landshuter Kapelle im Quotemberbuch ziehen lassen. Bemerkenswert ist beispielsweise, daß der Orgelmacher Kaspar Sturm eben 1568 einen größeren Auftrag erhält, der ihm die Summe von 400 Gulden einbringt[1]. Es handelt sich dabei so gut wie sicher um die Aufstellung einer Orgel für die Landshuter Schloßkirche auf der Trausnitz. Im selben Jahre bringt ein gewisser Lienhard Mezger, der in den Jahren 1565—1570 öfter die Rolle des Impresario spielt, von seiner Italienreise einen Bassisten aus Lucca mit, der mit dem gleich darauf in den Rechnungen genannten „spanischen Wassisten" Gamillo identisch ist und ab Quotember Weihnachten in die Kapelle eingestellt wird[2].

Schon mit den Rechnungen des folgenden Jahres 1569 stehen wir wieder vor einer Neuordnung der kaum vor Jahresfrist gebildeten Kapelle:[3] Als Kapellmeister wird statt Vento Goswin genannt. Die deutschen Mitglieder der Kapelle, Grasser, Pöckh und Vischer erhalten ab Quotember Reminiscere den vollen üblichen Jahresgehalt von 144 fl. Zu den übrigen Kräften treten 1569 Hanns Neitthart, Massimo Trojano, Camillo Magnanimi und — etwas später — Giovanni Battista *Genovese* neu hinzu[4]. Ivo de Vento hingegen hat das Kapellmeisteramt wieder mit der Orgelbank vertauscht. Aus welchen Gründen, wissen wir zunächst nicht. Bruno Hirzel meint, daß er bezüglich der Verpflegung der Knaben mit zu hohen Ansprüchen an die Hofkasse herangetreten sei, die ihm auch Herzog Albrecht schon im Juni 1568 in einem Briefe an seinen Sohn rundweg abschlug.[5] Es heißt dort: „. . . Deinem Capellmaister haben wir hieuor bewilligt, das Ime von ainem khnaben souil alls Orlando gehabt volgen und gegeben werden sol. Im fals es Ime aber dermaßen nit gereichen wurdet, magst du vnns dessen vor verstenndigen, so wollen wirs noch anschaffen. Aber der begerten herberg und holz halt wollest Ime abweisen, dann es sich nit thun lasst so bald aus der Ordnung zugeen und ain thür aufzethun, da ainer nach dem andern mit dem gleichen hernachkommen wurd."

Die „Abweisung" ist jedoch so ruhig und unpersönlich gehalten, daß von einer Verstimmung gegen den jungen Künstler keine Rede sein kann. Der impulsive Fürst trägt, wo er den inneren Unmut

---

[1] Beiträge III, Seite 35.
[2] ebenda, Seite 33; vgl. Seite 69.
[3] ebenda, Seite 42.
[4] Beiträge III, Seite 38, 42. Zu Genovese. Vgl. Hirzel, S. 54, Anm. 71.
[5] Hirzel, Seite 52, Anm. 47; Beitr. III, 310.

einmal nicht zu verbergen weiß, mit sehr viel derberen Farben auf, wie man aus dem ebenfalls bei Sandberger abgedruckten Bericht an Herzog Wilhelm über Lasso's Mission im Jahre 1574 leicht herauslesen dürfte. Übrigens behält ja Vento im fraglichen Jahre 1569 die Präzeptorenstelle bei und erhält erst für sieben, später für acht Knaben eine Entlohnung von im Ganzen 412 fl. ausgezahlt. In einer anderen Aufnahme des Kapellbestandes hingegen, die frühestens von Reminiscere 1569, spätestens von Reminiscere 1570 stammen kann [1], wird umgekehrt Vento wieder als Kapellmeister, Goswin als Präzeptor aufgeführt, dem die acht „Singerknaben" in Kost und Wohnung gegeben sind. Daß Vento tatsächlich 1569 in Landshut weilte, wird auch durch sein Fehlen im Steuerbuch von Martini 1569 bezeugt. Der Widerspruch zwischen beiden Quellen ist jedoch nicht schwer zu lösen. Offiziell war Vento „Fürstlich Bayerischer Kapellmeister", „Illustrissimi Principis Guilielmi Ducis Bavariae Sacelli Magister" — wie er sich mit Stolz in seinen Deutschen Liedern von 1568 und den vierstimmigen Motetten von 1569 nennt. In Ermangelung eines Organisten versah er aber seit Anfang 1569 die Organistenstelle und Anton Goswin wurde zu seiner Unterstützung nach Landshut als eigentlicher Leiter der Aufführungen berufen. Ende des Jahres gab Vento auch die Haltung der Kantoreiknaben seinem amtsjüngeren Kollegen ab, der bis Michaeli 1570 — bis zur Auflösung der Kapelle — die Knaben bei sich hatte. Bedenkt man weiter, daß die Landshuter Kapelle aus fast allen *jugendlichen* Künstlern der Münchner Mutteranstalt zusammengestellt ist, so wird ohne weiteres begreiflich, daß 1568 Vento, als der *amtsälteste* unter der jungen Schar, für den Kapellmeisterposten ausersehen worden war, und nach ihm Goswin an zweiter Stelle folgte.

Tatsächlich blieb also die ganze Zeit ihres Bestandes hindurch Vento das geistige Oberhaupt der Landshuter Tochterkapelle, und dies ist für seine Stellung bei Hofe und das Ansehen, welches er unter der Musikerschar genoß, zweifelsohne charakteristisch. Man sah wohl in dem noch ziemlich jugendlichen Meister den von der Pike auf mit allen Verhältnissen der Kapelle wohl vertrauten Schüler Lasso's, den zudem eine gründliche Vorbildung in Venedig, der für München in jeder Hinsicht vorbildlichen Musikzentrale, für das Amt eines bairischen Kapellleiters prädestinierte. Für Vento's eigene Weiterbildung blieb die Übernahme des Landshuter Postens nicht ohne Folgen. Er selbst wie die ihm unterstellte Kapelle wurden einige Jahre dem über-

[1] Allgem. Reichsarchiv, Fürstensachen Fasc. XXVI. Vgl. S. 68 ff.

ragenden Einfluß Lasso's und seiner Kunst in mancher Hinsicht entzogen; dies Moment macht sich offenbar in einer selbstständigeren Weiterentwickelung geltend, die gerade ungefähr von den Jahren 1568—70 ab bei Vento zu verfolgen ist; als wichtigstes heben wir hier hervor, daß seit den Landshuter Jahren die Pflege des deutschen Liedes die Motettenkomposition quantitativ wie qualitativ bei weitem überwiegt. Es ist wohl anzunehmen, daß in der Landshuter Kapelle überhaupt, unter Vento's und vielleicht Herzog Wilhelms persönlichem Einfluß, dem deutschen Liede besonderes Interesse geschenkt wurde, wodurch die dortige Musikpflege gegenüber der international-italienisierten vielleicht einen etwas „nationaleren" Anstrich erhielt. Um dessen einen sprechenden Beweis zu verzeichnen: Unter den Landshuter Chorknaben, die Vento unterrichtete, befindet sich seit Bildung der Kapelle bis Mitte 1570 ein junger Scholar, auf den Vento's Liedkunst den nachhaltigsten Einfluß ausüben sollte,[1] Leonhard Lechner. Frägt man nach den Quellen von Lechner's deutschem Liedsatz, so ist nicht sowohl Lasso zu nennen — als dessen Schüler sich Lechner später so gerne bezeichnet — sondern vor allem auch Vento. In der äußeren italienischen Formgebung, wie im inneren deutschen, nationalen Geiste fußt Lechner vornehmlich auf Vento's Liedstil, den er einfach weiterbildet. Er muß also Vento's Lieder — und zwar gerade auch noch unveröffentliche Werke des Meisters — aus den Bänden 1571 und 1572 — wohl in Landshut kennen gelernt haben. Die Feststellung jenes direkten Lehreinflusses von Vento auf Lechner ist musikhistorisch die bedeutsamste Erscheinung in der Geschichte der Landshuter Tochterkapelle.

Während so die Landshuter Kapelle schon auf dem besten Wege ist, unter Vento's Leitung eine gewissermaßen selbständigere Physiognomi zu erhalten, selbst wieder Pflanzstätte für neue musikalische Ideale zu werden, gewinnt jene verhängnisvolle Unterströmung in der Entwickelung des Münchner Musiklebens immer mehr an Ausdehnung, die dem rasch aufblühenden Institut ein kurzes, ruhmloses Ende bereiten sollte. Es mußte sich früher oder später rächen, daß ungesunde finanzielle Verhältnisse, sagen wir lieber gleich schlecht verdeckte Mißwirtschaft im Staats- und Hofhaushalt seit dem Beginn von Albrechts Regierung die materielle Grundlage für des Herzogs großzügige und weitschauende Kunstpolitik gebildet hatten. Im Augen-

[1] Zum Überfluß nimmt Hirzel (a. a. O. S. 52 Anm. 49) noch Anton Goswin als Lehrer Lechner's für sich in Anspruch, was äußerlich berechtigt ist. Wo bleibt aber der Nachweis einer stilistischen Beeinflussung?

blick der größten Entfaltung aller Kräfte bricht der Faden ab, der schon so manche Überdehnung hatte aushalten müssen; in des Wortes wahrster Bedeutung „reißt" unseren biederen Münchner Kammerräten beim Anblick der neuen Gestaltung der Dinge die Geduld. Die Landshuter Kapelle mußte der Regierung ein Dorn im Auge sein, — ihrer Beseitigung galt in erster Linie der neue, diesmal wirksame Eingriff der Kammer in Albrechts Hofhaltung. Nachdem die nötigen Unterlagen in Form genauester Personalaufstellungen und Kostenanschläge gewonnen waren (zu welchen eben die obenerwähnte Bestandsaufnahme der Kapelle von 1569 gehört), wurde dem Herzog das unhaltbare Resultat vorgelegt: Die Münchner Kapelle mit 45 Mitgliedern und 12 Knaben und die Landshuter Kapelle mit 13 Erwachsenen und 8 Knaben verschlingen rein an Besoldung die Summe von 9419 fl., weit mehr als das doppelte der auf 4000 fl. veranschlagten Kantoreigelder, die im günstigsten Falle an den Klostereinkünften der Hofkasse zufließen, die Kleidung [1], Reparaturen [2] und andere Kosten [3] in Höhe von fast 1000 fl. nicht eingerechnet. Sollte also ein einigermaßen annehmbares Gleichgewicht zwischen Einkünften und Ausgaben hergestellt werden, *so mußte die Zahl der Kapellmitglieder um die Hälfte verringert werden*. Dies das einfache Rechenexempel der Kammerräte, dem sich der Herzog wohl oder übel formal fügte. Spätestens vor Juni 1570 wurde der Entwurf „Was auf der Kammer gehandelt werden soll" eingereicht, der die Ausführung des Beschlusses im einzelnen regelt. Demselben war ein Ausführungsbefehl für Lasso beigegeben, welcher die durch die Reduktion betroffenen Mitglieder im einzelnen namhaft macht. Da wir beide interessanten Schriftstücke in einer Beilage veröffentlichen, sei hier nur das im Zusammenhang Notwendigste hervorgehoben. (Beilage IIIa und b).

Die Form der Abfertigung war einfach gedacht. Jeder der zu verabschiedenden Sänger sollte ein Kleid im Werte von 16 fl. und 50 fl. Gnadengeld erhalten, außerdem Empfehlungsschreiben von des Fürsten eigener Hand oder Pässe je nach Bedarf und Wunsch des einzelnen. Die Knaben sollten ursprünglich in den verschiedenen Klöstern weitererzogen werden, doch kam man später von dieser Lösung ab. Mehr Interesse beansprucht das System, welches dem Beurlaubungsplane zugrunde lag. Selbstverständlich wurde in erster Linie die Landshuter Kapelle aufgehoben, wenn auch in den vorhandenen Akten eine ausdrückliche Verfügung darüber nicht getroffen

---

[1], [2] u. [3] Belege des Reichsarchivs, Fürstensachen Fasc. XXVI.

ist. In der Beurlaubungsliste fehlen nur vier Landshuter Künstler, die umgekehrt in dem Besoldungsstatus von 1569[1] mit Kreuzen am Rande vermerkt sind, also in den Dienst der Münchner Kapelle wieder herüber genommen werden sollten. Ivo de Vento, Joan Babtista Genovese, genannt Pinelli Massimo Trojano und Camillo Magnanimi.[2] Die Nennung der beiden letzteren beweist, daß die Verhandlungen der Kammer vor deren berüchtigtem Mordanschlag auf den jungen Instrumentisten Gigli, also schon spätestens Anfang 1570 schon beendigt waren.

Überblickt man die gesamte Liste der Beurlaubten, so läßt sich feststellen, daß im großen ganzen alle seit dem Jahre 1560 in Dienst getretenen niederländischen und italienischen Sänger, von den deutschen Mitgliedern hingegen die ältesten und jüngsten (Graser, Peckh, Wolf Vischer) ausgeschieden wurden, wozu selbstverständlich die acht Kantoreiknaben der Landshuter Kapelle kamen, im Ganzen also 18 Sänger, 8 Knaben und der Calcant. Diesem an sich gerechten Prinzip ist es zuzuschreiben, daß beispielsweise Goswin, doch der erklärte Liebling des Hofes, ebenso der berühmte Bassist Vischer dem Beurlaubungsplan zum Opfer fallen sollten, während Meister Vento aus zweifachem Grunde zu den Glücklichen zählte, welche von der Beurlaubung ausgenommen waren. Einmal war er schon vor 1560 in die Kapelle eingetreten, dann aber gehörte er den *Instrumentisten* an, von denen *kein einziger* entlassen wurde. Letzterer Punkt muß überraschen und gibt zu denken. In einer Kapelle, die ihrer inneren Organisation nach Vokalkapelle war, in einer Zeit, in welcher der Vokalstil selbst für die Instrumentalmusik — wenn man die instrumentierte Münchner Vokalmusik überhaupt so nennen darf — durchwegs als Vorbild dient, werden bei einer sich als notwendig erweisenden Reduktion des Mitgliederbestandes die „Instrumentisten" gar nicht angetastet. Man kann sich dies merkwürdige Verhalten nur so erklären, daß die Instrumentisten sich fast ausschließlich aus *dem italienischen Element* rekrutierten, und dieses wollte man sich am Münchner Hofe unter allen Umständen erhalten — ein Beweis mehr, daß die niederländische Hegemonie um 1570 vollständig abgewirtschaftet hatte.

Bedarf es einer noch schlagenderen Erhärtung solch einseitiger

---

[1] Vgl. Seite 66.

[2] Jener „Gamil Maignianj" ist kein anderer als der bekannte Sänger Camillo Magnanimi, den Pietro Canal („La Musica in Mantova", Mem. del R. Ist. Veneto XXI, s. 728) in Mantua namhaft macht. Er schreibt: „Ein Magnanimi war wohl schon 1566, bei Anlaß des Besuchs Herzog Wilhelms von Mantua im Augsburger Fuggerhause für die Kapelle gewonnen worden. —

Bevorzugung der Italiener, so ziehe man die „Ausnahmen" in Rechnung, welche bei der Beurlaubung von dem oben entwickelten Prinzip gemacht wurden. Von den Italienern wären Agostino Persi, Don Carlo, Trojano, Magnanimi und Pinelli für die Ausscheidung in Betracht gekommen (Fossa und Richard von Genua konnten füglich wegen ihrer bevorrechteten Stellung ausgenommen werden). Die beiden ersten ließ man ziehen; Trojano aber als Verfasser der „Discorsi" und gewandter Hofmann „persona gratissima", und die beiden Koloraturvirtuosen Magnanimi und Pinelli wurden ohne weiteren Grund als den ihrer Beliebtheit bei Hofe von der Beurlaubung ausgenommen. Es wird später (Kap. III.) noch zu zeigen sein, daß sich Herzog Albrecht in immer steigendem Maße an der Pflege des reinen Koloraturgesanges, der „Gorgia" erfreute.

So wirft der Beurlaubungsplan von 1570 an sich schon auf die innersten Zusammenhänge der Kapelle wieder manch neues Streiflicht; jedenfalls war er mit genauester Berücksichtigung der persönlichen Wünsche Herzog Albrechts ausgearbeitet. Bekanntermaßen vollzog sich jedoch seine Durchführung nicht in allen Punkten programmgemäß. Zunächst schob sich im Frühling 1570 Trojano's und Magnanimi's Mordanschlag auf den kurz in Landshut weilenden Instrumentisten Gigli störend in das Projekt ein. Beide Künstler verließen mit Christof Haberstock den Landshuter Hof fluchtartig. Auch Pinelli nahm seinen Abschied, während Goswin bis Michaeli in Landshut verblieb und dann in die Münchner Kapelle wieder eintrat. Im übrigen wurde einfach die Landshuter Kapelle aufgehoben. außerdem wurden die Deutschen Colman und Nusser, die Niederländer Van den Velde und Huss, die Italiener Persi und Don Caro verabschiedet[1]. Die Kosten der Gnadenbesoldungen beliefen sich auf nicht weniger als 1176 fl., wozu noch 500 fl. Vorschußgelder kamen. Doch der Zweck der Räte war erreicht: *im Ganzen verließen 17 Künstler, also beinahe die Hälfte des früheren Bestandes, die Kapelle.*

Dies der Verlauf der „Reduktion" der Kapelle, der Kehrseite, des notwendigen Rückschlages der „Reorganisation", von welchem sich die Münchner Hofkapelle nicht mehr ganz erholen sollte. Der äußerliche und innerliche Höhepunkt der Kapelle war überschritten. Es macht sich in der Folgezeit der Einfluß der Geldknappheit auf die Neuberufung von Künstlern ungünstig bemerkbar. Spezialitäten treten stärker als vor 1570 in den Vordergrund des Interesses,

[1] Wohl teilweise durch Los, wie die gleichmäßige Berücksichtigung der drei Nationen schließen läßt.

besonders Koloraturwesen und Lautenmusik. Einzelne Künstler, die Sterne der Kapelle — ein Octaviano, Antonio Morari, Venerolo und andre, beziehen übergroße Gehälter von 300—400 fl., die Gnadengelder eingerechnet, andere, vorwiegend die deutschen und niederländischen Sänger, werden Jahr um Jahr mit 144 fl. abgespeist. Vento gehört mit 180 fl. Jahresgehalt wie seine Kollegen auf der Orgelbank Josef da Lucca und Morsolino zu den mittelbezahlten Kräften, die allmählich in den Rechungen immer seltener werden. Trotz seiner langjährigen Dienste am Münchner Hofe wird der Meister bis zu seinem Tode nicht aufgebessert, was wohl mit seinem immerhin noch jugendlichen Alter zu entschuldigen ist.

Wir verließen Vento als Organisten an der Landshuter Kapelle, um erst die Schicksale der Kapelle kurz zu verfolgen. Noch viel einseitiger als etwa bei Lasso ist eben des Meisters Lebengeschichte von Anbeginn seiner Wirksamkeit in München mit der Geschichte der Kapelle untrennbar verbunden. Mit den übrigen Mitgliedern der Landshuter Anstalt wird Vento im Juni 1570 wieder nach München übersiedelt sein, wo er auch im Steuerbuch von Martini aufgeführt ist; er hat nunmehr sein Heim endgültig in der „Enngen Gasse" aufgeschlagen. Den Organistendienst versieht er den Rest des Jahres hindurch gemeinsam mit Josef da Lucca und dem ebenfalls noch ziemlich jugendlichen Morsolino[1] in wöchentlichem Wechsel, wie dies Trojano schon 1568 berichtet hatte[2]. Der letztgenannte Künstler, nach Trojano's Bericht Schüler Willaert's, — also ein entfernter Studiengenosse unseres Vento in Venedig, — wird am bairischen Hofe mit Gnadenbeweisen geradezu überschüttet. Er erhält allein für 1570 nicht weniger als 90 fl., ein halbes Jahresgehalt. Seine einseitige Bevorzugung dürfte einfache Gründe haben: Morsolino wird auf der Orgel das gewesen sein, was Morari auf der Geige, ein Octaviano im Gesange bedeuteten — ein ausgezeichneter Konzertvituose neuvenezianischen Stils, der seine beiden Kollegen durch seine technischne Fertigkeit in den Schatten stellte. Auch für die Orgel hatte aber die Stunde höchster Kraftentfaltung schon geschlagen. Ende 1570 verläßt der ältere Josef da Lucca München für die Dauer von dreieinhalb Jahren, ihm folgt nach Pfingsten 1572 Morsolino, und unser Vento versieht zwei Jahre lang, bis zum Wiedereintritt Lucca's im Sommer 1574, den Organistendienst allein. Auch in diesen Daten

[1] Cremonese verließ 1570 die Kapelle und erhielt zur „Zerung anhaimbs" 50 fl. Beiträge III, 46.

[2] Discorsi p. 71.

manifestiert sich ein deutlicher *Rückgang vornehmlich der reinen Kirchenmusik* am Münchner Hofe. Vento hatte wenigstens als einziger Organist noch Kraft und Muße genug, in den fraglichen Jahren zwei Liederbände und eine stattliche Motettensammlung zu veröffentlichen. Zweifelsohne war die Kapelle als gemeinsame Korporation anfangs der *70er* Jahre zu stark entlastet und in ihrem Bestande geschwächt, dank der vielen Beurlaubungen der Vorjahre, der langfristigen Reisen Lasso's (Französiche Reise 1572, italienische 1574), Morari's, Johann de Fossa's, Octaviano's und anderer tonangebender Größen. So erklärt sich wohl, daß Vento den Organistenposten so lange allein ausfüllen mußte.

Über die letzten Lebensjahre des Meisters sind wir kaum unterrichtet, von den wenigen Einträgen der Hofzahlamtsrechnungen abgesehen, die sich nur mit Gnadengeldern beschäftigen. Die übrigen in Betracht kommenden Akte der Münchner Archive, die Briefwechsel der herzoglichen Familie, besonders Herzog Wilhelms mit den verschiedensten Künstlern, die Hofkammersessionsprotokolle und andere lassen den Historiker bezüglich Vento's vollständig im Stich. Von fast sämtlichen Mitgliedern der Kapelle sind mehr Nachrichten erhalten als von unserem Meister. Es scheint für das bescheidene, stille fast ängstlich zurückgezogene Wesen dieses Künstlers zu sprechen, daß er nie in Zusammenhang mit Lasso oder einem anderen Mitglied der Kapelle erwähnt wird, daß er sich weder zu besonderen „Missionen" künstlerischer oder oft recht geschäftlicher Natur herandrängt, in denen sich besonders das italienische Künstlervolk geradezu unangenehm hervortat, noch als lästiger Bittsteller der ohnedies überanstrengten Hofkasse auf dem Halse sitzt. Er bezieht sein jährliches Gehalt, daneben — offenbar im Zusammenhange mit seinen fast jährlich sich einstellenden Widmungen von Kompositionen an irgend ein Glied der herzoglichen Familie — das ansehnliche Gnadengeld von durchschnittlich 50 fl. — und gibt sich zufrieden. Es ist wahr, daß viele Kapellmitglieder, ja die meisten von einiger Bedeutung im Ganzen „auf dem Gnadenwege" sich höhere Jahresbeiträge zu sichern wußten. Offenbar trachteten sie bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit die Hofkasse um ein paar Gulden zu erleichtern. Wir wissen, daß selbst der so beliebte Goswin einmal anläßlich eines solchen Gnadengeldes sehr ungnädig abgefertigt wurde [1]. Es wäre daher unberechtigt, aus den wenigen Einträgen über Vento auf dessen mindere Beliebtheit bei Hofe schließen zu wollen. Nur in dem etwas

[1] Hirzel, Seite 26: Goswin erhält durchnittlich 35 fl. an Gnadengeldern.

kritischen Jahre 1572, in welchem er Herzog Albrecht jene inhaltlich höchst bedenkliche, musikalisch jedoch umso bedeutendere Sammlung Trizinien widmet, die offenbar selbst im Kreise der Kapelle berechtigten Anstoß erregt, ist die Summe um einige Gulden niedriger. Zwar erhält er wegen „vererter gesang Puechl" 12 fl., außerdem wird ihm im März dieses und im Mai folgenden Jahres 1573 eine alte Schuld von 55 fl. je zur Hälfte erlassen, aber erst Mitte 1573 werden ihm weitere 24 fl. zugewiesen, so daß sein außerordentliches Einkommen 1572 nur 39 fl., 1573 aber 51 fl. beträgt[1]. Die obscöne Liedersammlung muß in München und Umgebung Staub aufgewirbelt haben. Es ist übrigens bemerkenswert, daß gerade sie zur selben Zeit, Neujahr 1572, mit anderem Titel von dem Drucker Adam Berg dem Abt Haimeran in Regensburg als Neujahrsgeschenk verehrt, außerdem noch unter allen Liedersammlungen am öftesten — 3 mal — aufgelegt wurde. Doch darüber an anderem Orte. Bezeichnenderweise wendet sich Vento mit seinen fünfstimmigen Liedern von 1573 an Herzog Ferdinand, der den Meister „gnedegklich vor bösen nachreden beschützen vnd handhaben wollte"[2]. Fast scheint es, als sei der junge Herzog an der Herausgabe der Sammlung nicht ganz unbeteiligt gewesen. Er läßt Vento später bei anderer Gelegenheit 8 fl. reichen (1575)[3] und dürfte wohl bei dem Sohne unseres Meisters Ferdinand de Vento, Patenstelle übernommen haben. Jedenfalls steht Vento zu ihm in etwas vertraulicherem Verhältnisse als zu dessen Vater und Bruder. Jener Ferdinand — der einzige Sohn Vento's, von welchem wir hören — mag hiemit 1575 geboren sein. Er taucht 1593 in der Kapelle der Herzogin Maria, der Tochter des Herzogs Albrecht, in Graz auf, in welcher ebenfalls ein ehemaliges Mitglied der Münchner Kapelle zu Vento's Zeit, Simon Gatto, als Kapellmeister fungiert. Ferdinand scheint sich zweimal ohne Erfolg um eine Stelle in der Münchner Kapelle erworben zu haben, wurde aber jedesmal mit ein paar Gulden abgefertigt.[4] Vento selbst erhält zum letzten Male im Jahre 1575, wenige Monate vor seinem Tode, die außerordentlich hohe Summe von 150 fl. „aus gnaden laut der zetl" angewiesen. Sicherlich hat es mit ihr eine besondere Bewandtnis. Eine Seite vorher in den Hofzahlamtsrechnungen treffen wir einen ganzen Posten Gnadengelder, alle „laut Hrn. Fuggers selligen schrei-

[1] Beiträge III, Seite 53, 62, 63, 69, 69, 76.
[2] Vorrede.
[3] Beiträge III, 82.
[4] B. Wallner, Mus. Denkmäler der Steinätzkunst 1909, Seite 445.

ben“ ausbezahlt. Der Intendant Hanns Jakob Fugger starb in diesem Jahre, und die Summen scheinen doch wohl Legate darzustellen, die der kunstbegeisterte Mäzen einer Reihe von Kapellmitgliedern vermachte. Der verarmte Intendant war ja freilich selbst nicht imstande, diese Legate auszuzahlen; vielmehr scheint entweder die herzogliche Kasse oder — was wahrscheinlicher ist — das Haus Fugger für die Vollstreckung der testamentarischen Bestimmungen eingestanden zu sein.[1] Dieser letzte Gnadeneintrag wirft also auf Vento's Stellung in München neues Licht, als der höchste, der im Jahre 1575 ausbezahlt wurde. Unser Meister mußte sich die besondere Gunst des Fugger erworben haben; oder was wahrscheinlicher ist: Er stand wohl von Jugend auf unter dessen besonderem Schutze, wurde wohl auch in Venedig von ihm unterstützt, und von dem Sterbenden mit einem reichen Testament bedacht. Also ein ganz auffallend warmes Verhältnis zu demjenigen Manne, welchem Vento offenbar seine Berufung an den Münchner Hof in erster Linie zu danken hatte. Freilich in den vorhandenen Fuggerbriefen wird unseres Meisters nie Erwähnung getan; er widmet nie — was doch das naheliegendste gewesen wäre, seinem reichen Gönner ein eigenes Werk. Doch mag selbst dieser Umstand die Hypothese nicht zu entkräften. Hans Jakob Fugger ist ja der Mann, der wie Harttig treffend sagt[2] — „alles im Verborgenen wirkte“, der sich noch in seinen guten Jahren geradezu ängstlich gescheut hatte, als Bankier und finanzieller Mäzen der Kapelle vor die Öffentlichkeit zu treten. Er mag sich Widmungen aus dem Kreise der Kapellmitglieder mit Rücksicht auf das Prestige seines herzoglichen Herrn verbeten haben, — offenbar ein vollendeter Hofmann und vornehmer Charakter durch und durch. Nur Lasso darf gleichsam unauffällig als näherer Freund beileibe nicht Hans Fugger selbst, sondern den vier Fuggern zusammen seinen Vielsprachenband widmen. Es ist die einzige Widmung, welche aus dem Kreis der Kapelle — zudem noch indirekt — an ihren Intendanten gerichtet wurde.

Der junge kaum 33jährige Meister sollte seinem Mäzen bald ins Grab folgen. Ob er eigentlich von Jugend auf kränklich war, oder ob er plötzlich starb, ist ungewiß. Die Zahlamtsrechnungen melden kurz: „Ifo de Vento bezahlt die Quottember Reminiscere Pfingsten und Michaelis ist alsdann gestorben jede 45 fl. thuet 135 fl.[3] Seiner „nachgelassenen Wittib“ jedoch wird — ein ganz seltener

[1] Beiträge III, 83.
[2] a. a. O. Seite 5.
[3] Beiträge III, 87.

Fall — mit 100 fl. der Rest des Gehaltes samt dem Gnadengeld „laut fürstlichen Bevelchs" ausgehändigt[1] — ein deutliches Zeichen für die uneingeschränkte Beliebtheit, deren sich der Meister bei dem Herzog in seinen letzten Lebensjahren erfreuen durfte.

Damit schließt ein innerlich reiches, äußerlich mehr als schlichtes Künstlerleben ab, dessen biografische Verfolgung eben — wie eingangs erwähnt — nur aus zwei Gründen Interesse verdient: Wegen des Schleiers, der über der Herkunft des Meisters lag, den zu lüften jedoch die Grundlage für die Würdigung seines Schaffens bilden mußte, und weiter in der Einstellung von Vento's Lebensgang in eine an Einzelzügen reiche, wie als Ganzes interessante musikalische Umwelt, die als zweiter Hauptfaktor in die Kritik von Vento's *Werken* eingeht.

Werfen wir kurz auf Vento's Kompositionstätigkeit in der Münchner Zeit einen Blick. Aus den Jahren 1564—1569 sind nur die beiden Messen auf Lasso'sche Kompositionen von 1564 und 1565 und weiter die Madrigale nachweisbar, welche in Sammlungen bis 1569 abgedruckt sind. Doch sprachen wir schon die Vermutung aus, daß alle die genannten Werke nach ihrer Entstehungszeit früher zu datieren seien, was erst ihre Analyse wahrscheinlich machen kann. Mit dem Jahr 1568, dem Jahr seiner Berufung nach Landshut, tritt Vento auch als Komponist erstmals selbständig an die Öffentlichkeit. Sein erstes Buch vierstimmige Motetten aus diesem Jahr, bei Adam Berg in München in Druck erschienen, stellt einen Danksagungsakt an Herzog Wilhelm für seine Ernennung zum Kapellmeister dar. Aus der Vorrede, die in nicht gerade fließendem Latein Herzog Wilhelms Verdienste um die Musik preist, geht klar hervor, daß Vento die Motetten zum größten Teil schon in früheren Jahren verfaßt hatte. Er bemerkt darin, daß er, von frühester Jugend an der Musik zugetan, von einer Veröffentlichung seiner Werke lange Zeit zurückgeschreckt sei.[2] Im Vertrauen auf Herzog Wilhelms Interesse an der Musik, das der Meister auch kleineren (angustioribus!! vielleicht „geizigeren") Höfen als leuchtendes Vorbild vor Augen stellt, widmet er das Werk seinem Herrn, als Beweis seiner Dankbarkeit, und in der Hoffnung, zur Ubermittlung des Andenkens an den hohen Musik-

---

[1] Beiträge III, 84.

[2] . . . . . coepi Cantiones quasdam in Musica (quam in primis excolui, et in qua jam adhuc studiose versor quidem, at quam feliciter aliorum esto judicium) Harmonia componere. Cumque de edendis in publicum diu multumque deliberarem . . . . .

gönner sein Scherflein beitragen zu können — vorausgesetzt, daß seine Werke dauernden Wert besitzen! (si modo hae nostrae Cantilenae ad posteritatem duraturae sint). Dem Publikum stellt er die baldigste Veröffentlichung seiner übrigen fertig daliegenden Arbeiten in Aussicht, die sonst innerhalb seiner vier Wände vergilben würden. (ut et reliqua quae adhuc intra privatos parietes delitescunt, aliquando . . . . in lucem prodeant). — Schon nach einem Jahre macht Vento sein Versprechen wahr mit der Widmung der fünfstimmigen Motetten an Herzog Albrecht. Die Vorrede zu letzterem Band enthält jene schon einleitend erwähnte Stelle, aus der wir die Identität des Meisters Vento mit dem jungen Kapellknaben direkt erschließen konnten. [1] Merkwürdigerweise enthalten die Motetten von 1570 viele schon von Lasso *vor diesem Jahre* vertonte Texte, unter 35 nicht weniger als 15. Auf die inneren Gründe der auffälligen Erscheinung kann hier nicht eingegangen werden. Jedenfalls spricht Vento's Verfahren eher für des Meisters bewußte Selbständigkeit gegenüber Lasso als für eine Abhängigkeit.

Den genannten Bänden „Cantiones sacrae quas vulgo motectas vocant" folgten 1571 das vierstimmige „Liber Mottetorum" und 1574 die ebenfalls vierstimmigen „Mutetae Symphoniacae", ersteres Kaiser Maximilian gewidmet (die Vorrede ist bedeutungslos), letztere dem Vikar von Freising Ludwig Schrenckh. Schrenckh scheint sich um die Musiker der Kapelle in irgendwelcher Weise verdient gemacht zu haben. Vento's Widmungsschreiben an ihn ist wärmer und herzlicher gehalten als die Widmungen an die Mitglieder der bairischen Herzogsfamilie, die sich keineswegs in besonderen Lobsprüchen ergehen. Diesen Dokumenten nach zu urteilen, war Vento's Verhältnis zum herzoglichen Hause ein ziemlich kühles, jedenfalls ganz unpersönliches. Anfang der siebziger Jahre dürfte es sich, den inhaltlosen Vorreden nach zu schließen, zeitweilig verschlechtert haben.

Der Titel „Motetae Symphoniacae" verdient übrigens Beachtung. Diese Bezeichnung kommt in deutschen und italienischen Sammlungen der vierziger Jahre zuweilen vor, später ganz selten [2]. Vento scheint damit sicher die Beteiligung von Instrumenten, also den „sinfonischen" Charakter der darin enthaltenen Motetten hervorheben zu wollen, wie

[1] Vgl. Seite 9.

[2] Maistre Jan, Symphoniae seu Motecta, Ven. 1543 Bibl. Hörwarth).

Sigm. Salminger, Motetae Symphoniacae 1555, Selectissimae Symphoniae de diversi autori. (Bibl. Raym. Fugger).

Ob zwischen diesen Bezeichnungen und den „Motetae Symphoniacae" Vento's, den „Sinfoniae sacrae Gabrieli" eine innerliche Beziehung besteht, bleibt dahingestellt.

unsere spätere Analyse ergeben wird. In dieser Bedeutung ist der Gebrauch der Bezeichnung eine Neuerscheinung, die italienischen Ursprungs sein muß. Auch die Bemerkung der Vorrede, daß die Arbeiten erst vor kurzer Zeit entstanden seien, ist von Interesse für die zeitliche Bestimmung von Vento's Stilentwickelung. Ob sie in vollem Umfang zutrifft, ist freilich eine andere Frage. Die fünfstimmigen Motetten eingerechnet, die Vento als Nachlese in den Vielsprachenband von 1575 aufnahm, ist mit den vier Sammlungen die Reihe der uns erhaltenen Motetten — 98 an Zahl — abgeschlossen. Sie ist so vollständig und vielseitig, als man es für diese Zeit nur wünschen kann, groß genug, um in den Werdegang des Meisters einen ziemlich umfassenden Blick tun zu können, doch aber nicht — wie bei Lasso — so groß, daß man über der Vielseitigkeit des Gebotenen fast die Orientierung verliert.

Vento's Motetten erlangten vorwiegend handschriftlich weitere Verbreitung[1]. Die Aufnahme einzelner Werke in Chorbüchern von Stuttgart, Wien, Regensburg, Wolfenbüttel und anderen Bibliotheken bezeugt, daß nicht alle Arbeiten schon zu des Meisters Lebzeiten „totes Kapital" waren. Aus den überraschend wenigen Neudrucken einzelner Stücke bei Lindner, Deuss und im Theatrum musicum[2] läßt sich allerdings schließen, daß der Motettenkomponist Vento bald der Vergessenheit anheimfiel. Nur in Innsbruck haben sich noch aus dem Jahre 1642 Vento's vierstimmige „Cantiones sacrae" von 1569 *mit Generalbass* erhalten.[3] Dort muß also der Meister noch über ein Halbjahrhundert lang gepflegt worden sein.

Der Motettenkomposition tritt — wohl seit Mitte der sechziger Jahre — die Beschäftigung des Meisters mit dem neu wieder in „Mode" gekommenen deutschen Lied zur Seite. 1567 waren Lasso's fünfstimmige Lieder erschienen, die erste am Münchner Hofe in Druck veröffentlichte Produktion in dieser Gattung seit Senfl's Tode; sie bedeuten eine Konzession des Münchner internationalen Kunstgeschmacks und Kunstbetriebes an einheimische Interessen. Aus innerem Verständnis für deutsche Kunst schrieb sie Lasso wohl nicht. Von ihm und dem noch älteren Christian Hollander, der schon in einer Sammlung von 1556 mit einem deutschen Lied vertreten ist, erhielt Vento sicher die ersten Anregungen zur Bebauung des neuen

[1] Vergleiche Beilage I, Verzeichnis.

[2] Vgl. Verzeichnis.

[3] Vgl. Waldner, Zwei Inventarien aus dem 16. und 17. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe.
Beiheft IV der D. T. i. Oe., S. 134.

Feldes, und diese fielen auf fruchtbaren Boden. In der kurzen Spanne von sieben Jahren, von 1568 bis zu seinem Tode, gab er nicht weniger als sieben selbständige Liedersammlungen heraus. Und was das ausschlaggebende ist, er blieb nicht bei der Nachahmung Lasso's stehen, sondern baute — teils im Verfolg von Lasso's Auffassung des deutschen Liedes, zum größeren Teil aber neue eigene Wege gehend, auf der Grundlage von Lasso's Liedern weiter. Seine Abkehr von Lasso und Umwandlung vollzog sich ja hauptsächlich in seinen Landshuter Kapellmeisterjahren, — im großen ganzen eine Umwandlung zum Deutschtum. So tief wie Vento ist unter all den fremden Komponisten des neuen deutschen Liedes kein einziger, unter den einheimischen Meistern nach Senfl nur noch Lechner und Hassler in das Wesen der deutschen Liedkunst eingedrungen; letztere stehen aber — wie die Analyse zu zeigen haben wird — größtenteils auf Vento's Schultern.

Wir griffen dem Gang unserer Untersuchung ein gutes Stück vor, um die Bedeutung des Meisters als Liedkomponist von vornherein in das richtige Licht zu stellen. Im deutschen Lied liegt ja der Schwerpunkt seiner künstlerischen Persönlichkeit. Was er in dem Zeitraum von sieben Jahren an kostbaren Kleinwerken des Liedes schuf, der Zahl wie der Güte der Leistungen nach, ist wohl genug, ihm unter den Meistern des 16. Jahrhunderts einen Ehrenplatz zu sichern. — 1568, fast gleichzeitig mit dem Erscheinen des ersten Motettenbandes, gab er sein erstes Buch fünfstimmiger Lieder in Druck, das er wie die Motetten Herzog Wilhelm widmete. 1570 folgt ein Band 4—6-stimmiger Lieder, Herzog August von Sachsen gewidmet, 1571 und 1572 je ein 4stimmiger (Dedikation an Wilhelm und die sogenannte Nürnberger Musikgesellschaft); in letzterem Jahre erschienen die viel angefochtenen Trizinien, Herzog Albrecht gewidmet; 1573 ist das Druckjahr der — als Ganzes betrachtet — schönsten aller Sammlungen, der zweiten Folge fünfstimmiger Lieder für Herzog Ferdinand, mit deren Veröffentlichung der Meister sein etwas gesunkenes Ansehen wieder herzustellen suchte. Der Vielsprachenband von 1575/76, ein Geschenk an den Rat der Stadt Nürnberg und Vento's letzte, kurz vor seinem Tode in Druck gegebene Publikation, enthält neben 5 Motetten, je 2 Madrigalen und Chansons, noch 3 deutsche geistliche Lieder und zwei achtstimmige Chöre. Im Ganzen sind uns nicht weniger als 112 (125)[1] deutsche Gesänge in den sieben Bänden erhalten, mit welcher Zahl der Meister alle anderen deutschen Lieder-

[1] Die Einzelteile gerechnet.

komponisten mit Ausnahme Senfl's weit hinter sich läßt. Davon sind 43 fünfstimmig, 40 vierstimmig, 4 sechsstimmig, 20 Trizinien, 4 achtstimmige Dialoge und 1 siebenstimmiger Chor.

Es ist hier der Ort, auf die von Vento vertonten deutschen Liedertexte etwas näher einzugehen. Begreiflicherweise stehen diese als selbständige Gebilde viel stärker im Vordergrunde des Interesses, als dies von den der Bibel und Liturgie entnommenen Motettentexten gilt. Zwar ist die Wahl der Motettentexte, die Bevorzugung bestimmter liturgischer Gruppen für die Beurteilung eines Meisters, für die Richtung einer Schule hervorragend charakteristisch; doch lassen sich solche Merkmale von der spezifisch musikalischen und stilkritischen Untersuchung nicht trennen. Anders im deutschen Lied: Hier spiegeln sich in der Auswahl aus seinem reichen Schatz schon der Charakter des Meisters, seine kulturellen und sittlichen Ideale nicht minder als der kulturelle Stand seiner ganzen Zeit. Die Texte sprechen für sich allein eine leider oft nur zu beredte Sprache. Man muß wohl alle Faktoren in Rechnung ziehen, die gleichsam zur Entschuldigung unseres Meisters dienen können: Den bedauerlichen Tiefstand der deutschen und vornehmlich der süddeutschen Poeterei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der mit dem Eindringen der italienischen Kunst und Kultur in engster gegenseitiger Wechselwirkung steht, die Rohheit einer Sprache, die deutliche Anzeichen des Verfalls an sich trägt; schulmeisterliche Pedanterie und Geschmacklosigkeit auf der einen, ausgeprägte Freude am Komischen, Burlesken, Fratzen- und Zotenhaften auf der anderen Seite, welche die poetische Produktion beherrschen.[1] Aus diesen allgemeinen Verfallssymptomen wird wenigstens verständlich, daß in Vento's Liedersammlungen platteste Moralien und sogenannte „Gesellschaftslieder" aus Hof- und Bürgerleben weitaus den breitesten Raum einnehmen; ihnen folgen — von den geistlichen Liedern abgesehen — die „Schwänke", Historien oft des schmutzigsten Inhalts, endlich Trink- und Liebeslieder. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen[2] sind naturgemäß fließend; manche Moralien stehen dem geistlichen Liede nahe, oder richtiger umgekehrt: Vento's geistliche Lieder tragen schon mehr den Zug ins Bigotte, Moralisierende und sind — wie diejenigen Meiland's — von Geschmacklosigkeiten nicht frei. Ein anderer Teil moralischer Betrachtungen ist dem Hofleben entnommen, geht also in das Gesellschaftslied über und ähnlich gestalten sich die Zusammenhänge in den übrigen

[1] Vergl. Riezler — a. a o. VI, 308—309.

[2] Vergl. Sandberger Ges. Ausg. XXI, Seite 35.

Gattungen. Eines geht aus der Klassifikation unmittelbar hervor, das Zurücktreten des lyrisch-volkstümlichen Elementes gegenüber schwankhaft burlesker Epik und schulmeisterlicher Reflexion. Vento selbst ist für diese im vollen Wortsinn „unmusikalische" Stoffwahl nicht allein verantwortlich zu machen; die genannten Stoffe stellen die für seine Sphäre und Zeit „moderne" Dichtung dar, der er ziemlich wahllos seine Texte entnimmt. Aus Lasso's Liedern von 1567 hat er sechs Texte nocheinmal vertont: „Der wein der schmeckt mir also wol", „Ist keiner hie", „Vor zeiten was ich lieb und wert", „Frau ich bin euch von hertzen hold", „Tritt auf den riegel", „Frölich zu sein ist mein monier" (2. Vers). Auch stilistisch stehen die genannten Lieder Lasso nahe [1]. Im übrigen bieten Vento wie Lasso die Liedersammlungen von Ott und Forster die meisten Texte, vor allem letztere, eine Sammlung, die schon in vielen moralisierenden Gedichten deutlich den Stempel des Verfalls trägt. Auch in Senfl's Liedschaffen macht sich ja das Überhandnehmen der reflektierenden Poesieen nicht gerade angenehm bemerkbar. Von dessen Moralien hat Vento das bekannte „Vil hass und neid zu hof ich leid" zweimal vertont, das so ziemlich jedem Liedkomponisten der Zeit in dunklen Stunden als willkommene Entladung verhaltenen Grolls über Hofklatsch und Zurücksetzung gedient hat. Ähnlich „poetische" Stoffe „Der hund mir vor dem liecht umbgaht" und das Kapelllied „Gut Sänger und ein organist" sind Forster entnommen. Von „neugemachten text", die Vento in einer Vorrede erwähnt [2], bleibt nach einem Vergleich mit den genannten Sammlungen nicht mehr viel übrig, es seien denn Schöpfungen vorwiegend lokalen Charakters, die aus dem Münchner Kreise stammen könnten. Als Dichter derselben kommt vielleicht der beliebte bairische Volkspoet Oswald Geltinger [3] in Frage. Unter den wenig anziehenden Poemen dieser Art ist ein vierstimmiges Lied von 1571 hervorzuheben, das in die bedeutsame Moral ausklingt:

. . . . . .

In Bayrn ist nitt gut bulen.
Meins Herzens zier/vernaglen mir
Die Schreiber auf den Schulen.

Wird wohl manch ähnliches Abenteuer an dem gewiß weitherzigen

---

[1] Hingegen ist bei den übrigen Liedtexten, die Vento mit späteren Lasso'schen Sammlungen gemein hat (vergl. das Verzeichnis) eine *Abhängigkeit* zwischen beiden Meistern kaum festzustellen.

[2] Vergleiche Beilage IV und Seite 83.

[3] Riezler, Geschichte Bayerns VI, Seite 311.

Münchner Hofe dem Meister die erwähnte herzogliche Ungnade eingetragen haben! Dieser Band vierstimmiger Motetten und die Herzog Albrecht gewidmeten, auf volkstümliche Wirkung berechneten Trizinien von 1572 stecken ähnlichen Unrats voll[1]. Besonders in den Historien leistet sich der Meister ganz unglaubliches, und es wirft immerhin kein besonders günstiges Licht auf die Verhältnisse am Münchner Hofe, wenn er in der Vorrede bemerkt, er habe „auf vil Bitten gutter Freund" die beifolgenden Liedlein „kurz verschiner Zeit" komponiert, und außerdem noch die Kühnheit besitzt, die ganze Zotensammlung dem regierenden Herzog Albrecht ehrerbietigst zu Füßen zu legen. Zu den beredten Klagen der Münchner Kammerräte über die Mißstände am herzoglichen Hofe bietet dieser Liederband eine wirksame Illustration.[2]

Den ernster gesinnten Mitgliedern der Kapelle war solch ungezügelte Produktion doch etwas zuviel. Johann Pühler, der von der Landshuter Kapelle aus in den Chor des dortigen Dekans übergetreten war, veröffentlichte ein Jahr nach dem Erscheinen jener obscönen Sammlung einen Band geistlicher lateinischer Trizinien[3] des verstorbenen Christian Hollander, in deren Vorrede er versteckt und blumig Meister Vento für sein Vorgehen abkanzelt. Er schreibt: „Cum multi hoc nostro *corruptissimo* saeculo imperitam, et quivis *Vento* sua sponte leviorem iuventutem a sacris Musices studiis amoveant et dehortentur, eiusque cognitionem nihil aut parum habere utilitatis plane sibi persuadeant, ..." Die Anspielung auf Vento ist ohne weiteres verständlich, ein Wortspiel ähnlich demjenigen, welches schon Cornel Ghistel mit dem Namen de Vento trieb.

Auch Leonhard Lechner beeilt sich in seinen 1576 erschienenen Trizinien, die „unzüchtigen bösen Lieder" weit von sich zu weisen, offenbar mit einem Seitenblick auf Vento's Sammlung. Er, der im deutschen Lied Vento entschieden Größeres verdankt als Lasso, gibt sich doch auch in dieser Vorrede mit Stolz als Lassoschüler und nennt Vento mit keinem Worte.

---

[1] Vergl. Riezler a. a. O. V, 312, und Naumann-Schmitz, Musikgeschichte Seite 284.

[2] Interessant ist, daß schon in der Denkschrift von 1554 die Räte gegen diese Zotenlieder Stellung nahmen:

„ . . . . aber ungeschampere gesellen, die singen allain ir Lied, *mererstails unnütz geschwetz*, daß man gleichwol zu lachen, aber dannocht davon muess Rechnung tragen". Daraus ergibt sich klar, daß mit der Reorganisation das niederländisch-französische Zotenlied bei Hofe Eingang fand, das den späteren deutschen Produkten *in Inhalt und Form* sicher zum *Vorbilde* diente.

[3] „Christiani Hollander Tricinia Sacra . : . . 1573"

Um hier einen weiteren Vergleich zwischen Schüler und Lehrer zu ziehen: Es ist äußerst charakteristisch, daß Vento den großen „klassischen" Liedersammlungen ob gute oder schlechte, so doch fast immer ausgesprochen *deutsche* volkstümliche Texte[1] entnahm. Es spricht für sein feines Stilempfinden, daß er im deutschen Liede deutschen Geist sucht und an sich arbeitet, bis er diesen Geist erfaßt hat. Lechner hingegen wählt sich aus Forster's Liederbuch mit Vorliebe jene italienisierten, dem Madrigale nachgebildeten sentimentalen Modepoesien aus, die für das spätere deutsche Madrigal und die ganze Liedliteratur des 17. Jahrhunderts vorbildlich werden. Er folgt hierin dem Beispiel Regnart's, dessen Trizinien von 1573 nach der textlichen Seite hin den Beginn der deutschen Madrigalliteratur darstellen. Vento seinerseits greift eben nicht nur auf die Texte der alten Sammlungen zurück, er vertieft sich mit Ernst in Ton und Geist der klassischen Liedweise. In der Neuvertonung alter Liebeslieder, auch Trinklieder, trifft er die lyrisch-musikalische, einfach volkstümliche Liedstimmung oft wunderbar; in diesen Liedern gibt er sein Schönstes und Bestes. Sorglich überlegte Wahl der Texte scheint Vento zwar — wie viele große Stimmungslyriker — nicht zu kennen; auch Lasso ist in diesem Punkte — was seine Deutschen Lieder betrifft — nicht wählerisch. Wo ihm aber der Text mit musikalisch nur einigermaßen wertvollen Stimmungen entgegenkommt, weiß er sie in fast allen Fällen auszuschöpfen, oft sogar einem unscheinbaren Texte reizvolle Seiten abzugewinnen. Der Werke, in welchen die musikalische Gestaltung unter der Textforderung bleibt, sind verschwindend wenige.

Über den Menschen Vento, seinen Charakter, vermögen wir uns — von den angedeuteten Zügen abgesehen, — kaum ein anderes Bild zu machen als dasjenige, welches aus einem Rückschluß aus seiner Kunst sich ergibt, und dies ist wohl maßgebender als anderweitige archivalisch gewonnene „Züge". Es existiert von Vento *ein* einziges Dokument, das uns einen etwas tieferen Blick in des Meisters Kunstauffassung gestattet, die Vorrede seiner vierstimmigen Lieder von 1572, die er dem Nürnberger „Sodalicium Musicum" widmete. Uber dies Kränzchen ehrlich kunstbegeisterter Musikfreunde hat Sandberger im Hasslerband der Deutschen Denkmäler, anläßlich Lechner's Widmung seiner vier- und fünfstimmigen Lieder, berichtet, worauf hier verwiesen sei[2]. Lange vor Lechner trat also dessen Lehrer Vento zu

[1] Eine Ausnahme macht beispielsweise das von Lechner ebenfalls vertonte „Ach hertzigs hertz". Vergl. Marriage, Forster's Liederbuch 1901, Einleitung.

[2] Hans Leo Hassler, D. Tonkunst in Bayern III, pag. XXII und XXVII,

den Nürnberger „Musicverwonten“ in Beziehung. Zweifelsohne hatte er von ihrem löblichem Treiben in geselligen Zusammenkünften gehört, das sich die Ausführung guter älterer und neuerer Musik zum Ziele setzte. Vento begrüßt das Unternehmen in seinem Widmungsschreiben mit aufrichtiger Freude, — die einzige Vorrede, aus der wir nicht Phrasen, sondern eine ernst denkende, vornehme, selbstbewußte Persönlichkeit vernehmen. Gegenüber den Trizinien des gleichen Jahres mit ihren bedenklichen Tendenzen zeigt sich der Meister hier im besten, doch keineswegs absichtlich verschönertem Lichte. Seine vor kurzem verfertigten Kompositionen „auff etlich der alten und neu gemachten text“ verehrt er der Gesellschaft mit der Begründung:

„Darzu mich allein verursacht ewer weitberühmt Sodalicium Musicum, welches mir ewer aller gross lust vnd begierde zu erkennen gibt, der hoch angelegte Fleiß, daß ir endlich die rechte Fontes und Originalia, die fürtrefflichsten und besten inn der löblichen . . . . . kunst und freudenmacherin der Music wiedervmb an den tag last kommen, deren ich mich *gleich den wenigsten jren schulern fürgeben vnd achten thue* . . . . Ich weiß zwar wol daß alle landt vol Singer stecken, *aber wenig,* und gar wunder seltzam, ist unter vielen ein recht verstendiger Musicus, der *inn den allten Pithagorischen Fußtapfen hereintritt“.*

Ein künstlerisches Bekenntnis von eigenem Interesse! Vento rechnet sich offen zur alten, pythagorischen Schule, der die wenigsten Musiker angehören; deswegen sympathisiert er mit dem Dilettantenkränzchen, das die Pflege der älteren Meister auf seine Fahnen schrieb, und bittet um Aufnahme in das Nürnberger *Contubernium* als „Alumnus“. Der neue Kurs — das heißt, der Kurs der extremen Reservata, — führt zu Auswüchsen. Zurück zu den Alten, den Fontes, den Pythagoräern, die nicht mit höchstem Subjektivismus ihren Kult treiben! Dies schreibt der Meister, der tatsächlich auf seinen pythagorischen Namensgenossen Ivo sichtlich zurückgreift! *Man sieht hieraus, wie in diesem Zurückgreifen die Tendenz seiner Kunstanschauung wirksam wird.* Des weiteren polemisiert Vento ein wenig gegen das moderne Künstlertum, die Musiker „die außer jrer einzigen arbait nichts gut haissen“, um seine eigene Stellung dahin zu präzisieren:

„Will mit keinem rauffen, der was lieblicheres herfürbringt, vnnd hören lest, Ich bin dennoch gewiß, daß diese meine Lieder aus warer rechter kunst musica geschöpft sein, dabey ich mich begnügen und finden lasse“.

Man kann solch bescheiden sicherer Selbsteinschätzung nur

beipflichten. Der Ton dieser Stelle deutet wohl auf Mißgunst, Verkennung, der der Meister in der Münchner Kapelle ausgesetzt war. Einen Widersacher Vento's, Hollanders Freund Pühler, lernten wir kennen. Er kann hier nicht gemeint sein, gehörte er doch selbst zur „alten Schule". Sollte Lasso Vento's Liedkunst nicht die gebührende Anerkennung haben widerfahren lassen? Er ist jedenfalls der einzige, der als Rivale Vento's auf diesem Gebiet in Frage kam. Die Nürnberger Musikliebhaber scheinen hingegen Vento's Widmung und Gesänge günstig aufgenommen zu haben, verehrt doch der Meister im Jahre 1575 seinen Vielsprachenband dem äußeren und inneren Rat der Stadt, dem die einflußreichsten Glieder der Gesellschaft angehörten. Auch nimmt er auf deren „Kräntzelmusik" nochmals kurz Bezug, wenn freilich das Schreiben steif amtlichen Charakter trägt.

Ob Vento's Liedkunst — um von seinen Motetten nicht zu reden, — zu des Meisters Lebzeiten die verdiente allgemeine Würdigung erfuhr, ist schwer zu entscheiden. Uns ist ein einziges Zeugnis bekannt, in dem Vento — und zwar nur sehr flüchtig — als Liedkomponist erwähnt wird, ein Distichon in Henning Dedekinds „Dodekatonon Musicum Triciniorum novis . . . . exemplis illustratum", das ist „neue auserlesene Tricinia auf trefflich lustige Texte gesetzet, aus etlichen guten, doch bisher nicht publicierten Autoribus zusammengelessen" . . . . . Erfurt, Bawmann 1588:

Sit suo Lechnero, tua sit tibi gloria Langi
Sit sua Regnarto, *sit tua Jvoque tibi:*
Carmina, quae multis possint placuisse peritis,
Sunt tamen his etiam publica facta libris:
Nam bona concentu res hic ornata suavi est,
Respondent rebus metra sonisque suis. (etc.)

In der Vorrede an den Leser hingegen spricht Dedekind von Lasso, Kerle, Utendal, Gregor Lang, Lechner und Regnart „aliisque similibus", zu welch Ungenannten Vento zu zählen ist. Immerhin erscheint Vento in der Reihe der deutschen Liedmeister, wie ihm gebührt; ebenso sicher aber werden ihm Utendal, Regnart, Lechner, Lang vorgezogen, von denen tatsächlich keiner an Vento heranreicht. Es erklärt sich diese Zurücksetzung zweifelsohne daraus, daß Vento — der älteste von allen — die „Italienismen" seines Satzes am innigsten mit deutschen Elementen vermischt, abschleift, während doch sie gerade modern waren. In Dedekinds Sammlung ist Vento mit vier Stücken vertreten. Eine andere, Johann Pühlers Trizinien von 1596, enthält bezeichnenderweise kein einziges Lied des

Meisters;[1] Pühler blieb seiner Gegnerschaft gegen Vento offenbar treu. Umso intensiver hat Johannes Kaufmann in seinen deutschen Villanellen von 1614 Vento's Triziniensammlung von 1573 ausgeplündert, von der er nicht weniger als 14 Stücke wieder abdruckt.[2] — Merkwürdigerweise spielt Vento hingegen in der reichen Lautenliedliteratur[3], die sich an die Originalausgaben der deutschen Lieder anschloß und einen ziemlich sicheren Maßstab für die Beliebtheit der Komponisten bei den Zeitgenossen darstellt, eine geradezu klägliche Rolle. Die einzige derartige Liedbearbeitung „Lauf mein lieber liendel" findet sich in Jakob Patx's Orgeltabulaturbuch, der sich noch eine Motette in Adrian Denss's Florilegium anschließt.[4]

Zu diesen überraschenden Ergebnissen stehen die vielfachen Neuauflagen der meisten Liederbände Vento's in krassem Widerspruch. Der erste fünfstimmige Liederband von 1568 wurde noch zweimal, 1571 und 1582, der vierstimmige von 1571 nochmals 1577 aufgelegt; die berüchtigten Trizinien erlebten gar drei Auflagen, 1577, 1583 und endlich 1591, über 25 Jahre nach des Meisters Tode. Solche Zahlen lassen die Beliebtheit von Vento's Kompositionen *beim großen Publikum außer Zweifel,* und die eigentümliche Zurücksetzung Vento's in den Sammlungen erklärt sich somit aus dem persönlichen Geschmack einer Zunft von „modern gerichteten" Sammlern.

In der Neuzeit wurde der Meister durch die Neuausgabe von Kompositionen bei Lück, Commer, Schöberlein und Dehn einem größeren Kreise erst wieder erschlossen. Eitner begeistert sich in seiner Besprechung von Commer's Band Nro. X der „Musica sacra" für die dort abgedruckten Lieder „Herr dein Wort mich getröstet hat" und das köstliche „Die brünnlein die da fließen". Mit vollem Recht stellt er diese beiden Lieder hoch über ähnliche Arbeiten Regnart's und Lechner's, was ihre innere Wärme und reiche Melodik, wie besonders das echt deutsche Empfinden betrifft, das in diesen Perlen der neudeutschen Liedkunst zum Ausdruck kommt. — Auf die wichtige formale Bedeutung der Trizinien de Vento's für die Entwickelung des Liedstils eines Haßler und Schein wies in dankenswerter Weise Hirzel[5] hin. Von dem Irrtum abzusehen, daß er die zweite, erst 1583 erschienene Ausgabe für die erste hält, wird er jedoch

[1] J. Pühler, schöner auserlesener geistl. u. weltl. Teutscher Lieder XX München 1585.

[2] Vgl. Verzeichnis.

[3] Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. V. f. M. VII, 285.

[4] Vgl. Verzeichnis.

[5] a. a. O. Seite 97.

in der kurzen Charakteristik des Bandes unserem Meister nicht völlig gerecht. Auch B. Wallner's [1] kurzer Vergleich zwischen Vento's und Lasso's Vertonung von „Tritt auf den rigel von der thür" ist eher geeignet, die Bedeutung Vento's als Liedkomponist gegenüber Lasso in ein schiefes Licht zu setzen. Denn tatsächlich läßt ja der jüngere Meister den älteren auf diesem einen Gebiete fast in jeder Beziehung weit hinter sich zurück.

---

[1] a. a. O. Seite 107.

III. KAPITEL.

Wir schickten die äußeren Daten in der Entwicklung der Münchner Hofkapelle unter Lasso, — soweit sie für die Biografie Vento's in Betracht kommen, — voraus, um die innere Entwicklung der Kapelle nach der rein musikalisch-praktischen Seite im Zusammenhang zu würdigen. Für eine musikalische Erscheinung, die — wie Vento — zum großen Teil aus dem Milieu des Münchner Hofes herauswächst, bildet die Kenntnis der dortigen musikalischen Bestrebungen die Grundlage, auf welcher eine Beurteilung der auf den Meister wirkenden Stileinflüsse sich aufbauen muß.

Im Mittelpunkt der Münchner Reorganisationsbestrebungen steht, wie die Darstellung zeigte, das Problem der „Musica reservata". Im folgenden wird der Versuch unternommen, diesem vielleicht noch zu wenig gewürdigten Problem etwas näher nachzugehen. Seine Verfolgung ist geeignet, auf die schwierigen Fragen der musikalischen Praxis in der 2. Hälfte des Jahrhunderts einiges neue Licht zu werfen.

Was bedeutet der Ausdruck „Musica reservata"? Und woher mag die Sache stammen, die mit dem dunklen Namen belegt wurde? Sandberger, der bei Bearbeitung der Münchner Archivquellen wohl erstmals auf den Ausdruck stieß, stellt im 1. Band seiner „Beiträge" einige Quellen aus dem Münchner Kreise zusammen, aus denen eine vorläufige Definition resultieren kann.[1] Außer Seld, welcher den Terminus offenbar als allgemein bekannt vorausgesetzt und ohne Erklärung gebraucht, führt der schon genannte Samuel Quickelberg in seiner Vorrede zu Lasso's Bußpsalmen[2] die „Musica reservata" an und definiert sie als „Musik, welche den Affekten und der Bedeutung der Worte sich anpasse, die Affekte der dargestellten Handlung wiedergebe und gleichsam die Handlung in ihrer Entstehung zeichne" (rem quasi actam ad oculos ponendo). Lasso ist ihm der Meister und Künder der neuen Kunstrichtung. In ähnlichem Sinne statuiert Lasso selbst in der Vorrede zu seinem Villanellen- und Chansonband vom

[1] Beiträge I, Seite 56, 110.

[2] ebenda S. 56. — Vgl. Seite 51 ff.

Jahre 1555 einen Gegensatz der Geschmacksrichtung: „musica che se domanda osservata: die ernste Kunstrichtung des verfeinerten Antwerpner Gesellschaftsideals", „musica che fossa palese a tutti: die leicht verständliche Liedrichtung des neu in Mode gekommenen Villanellenstils". Mit den gegebenen Definitionen, die Sandberger unter dem Terminus „Musik des gesteigerten Ausdrucks" zusammenfaßt, ist zunächst doch wohl nur eine Andeutung gewonnen, in welcher Richtung das eigentümliche Moment des neuen Stiles liegen mochte, nicht mehr. Noch lassen sie nicht eindeutig erkennen, ob mit dem Ausdruck eine bestimmte *Kompositionsweise,* oder auch eine *Technik* der musikalischen Aufführung gemeint ist, oder beides.

Die Angaben Seld's, deren Untersuchung wir uns zunächst zuzuwenden haben, sind aber gerade insofern unschätzbar, als sie klar bezeugen, daß die Quickelberg'sche Definition der Musica reservata als „Musik des gesteigerten Ausdrucks" noch zu weit gegriffen ist. So berichtet Seld von dem Sänger Egidius Fux in Antwerpen: [1]

„ . . . . den hat der Capellmaister allhie mir zu gefallen zwai Duum lassen singen (in der Kirche). Gefellt mir fast wol, hatt ain gerade guete stimm, sonderlich in der kirchen. So hab ich Ine volgendes mitt mir haimb gefuert . . . . . Da wir allerlay Reservatam vnd Jme vnbekhante Musick gesungen, befind, daß er der aller gewiß genug".

Es kann ja kein Zufall sein, daß Seld auf die Praxis der Musica reservata im engsten Zusammenhang mit seiner Erwähnung der „anmutigen art des Colorierens, so in diesem Lande preuchig", [2] zu sprechen kommt. Und obige Stelle ist auch Zeuge, daß diese Musik spezielle Anforderungen an die bloße Fertigkeit des Sängers stellte. Der Vorlegung einiger „Duos", die wohl die Stimmfähigkeit und Technik des Sängers erweisen sollte, folgt als Hauptprobe die Bewältigung „unbekannter" Musica reservata vom Blatt. Technisches Können und musikalische Sicherheit in hoher Ausbildung müssen hiezu Voraussetzung gewesen sein; denn daß es sich nicht allein um ausdruckvolles Singen nach heutigem Begriffe handelte, geht aus dem Berichte klar hervor. Die Musica reservata ist vielmehr als technisch-musikalisch ganz bestimmte *Ausführungspraxis* dargestellt.

Auf eine andere Seite der Musica reservata geht Seld an den übrigen Stellen ein, in denen er dieselbe erwähnt. Nunmehr hat er den Komponisten im Auge. Von Philipp de Monte weiß er zu

[1] Beiträge III, 300. Brief vom 28. April 1555.

[2] Beiträge I, 55. Brief vom 22. September 1555.

berichten, daß er ein trefflicher Komponist, „fürnemlich auf die new art und musica reservata“ [1] sei. Mit der neuen Art scheint die Villanellenkomposition gemeint zu sein [2]. Im selben Sinne stellt der Kanzler Nicolas Payen, der eben um 1556 Cornelius Canis in der Kapellmeisterstelle an der Brüsseler Kathedrale ablöste, dessen Vorgänger als modern gerichteten Anhänger der „musica reservata“ gegenüber [3]. Er schreibt: „Sonst füg ich E. F. Gn. underthänig zu wissen, daß der Cappellmaister Herr Cornelius Canis von seinem Dienst abstet, und khombt an sein statt Herr Nicolas Payen, so E. F. Gn. gleicher gestalt wol bekant, *der auch in Innsprugckh vilmals bei E. F. Gn. mit vns gesungen.* Gar ein frommer erlicher Priester . . . . . Vndt wird also die Musica reservata *noch vilmehr dann zuvor* im schwank geen. Dieweil sonst Cornelius Canis sich mitt derselben nit wol vergleichen khöndt . . . . . “

Die Angabe ist für die Bestimmung des Kompositionsstiles der Musica reservata von größtem Interesse. Nicht weniger ist zu beachten, daß die Übung des neuen Stiles durch diese Stelle lang vor der Münchner Zeit am *Innsbrucker Hofe* nachgewiesen ist. Herzog Albrecht scheint in den Jahren 1547/48, kurz vor seinem Regierungsantritt, dort zu Besuch des kaiserlichen Hofes geweilt zu haben. [4]

In Zusammenfassung der bisherigen Daten ergibt sich, daß die Musica reservata einen bestimmten *Kompositions- und Ausführungsstil* innerhalb der Vokalmusik bezeichnet, der in den vierziger Jahren in den Niederlanden, vielleicht gerade in den kaiserlichen Kapellen von Brüssel, Madrid, dann Prag und Innsbruck gepflegt wird. Von Italien ist ja bis jetzt in den Berichten nirgends die Rede. Auf die Niederlande als Ursprungsland der ganzen Bewegung scheint nun zunächst auch eine in diesem Zusammenhange noch gar nicht beachtete Quelle hinzuweisen: Ein praktisches Lehrbuch des Niederländers Adrian Petit Coclicus, das 1553 in Nürnberg im Druck erschien und den unverständlichen Titel trägt:

MVSICA RESERVATA, Consolationes piae . . . . ex psalmis Davidis, — Norimbergae 1552. (Univ. Bibl. München)

---

[1] Beiträge I, 54. Brief vom 1. Juli 1555.

[2] Vgl. Sandberger a. a. O. I, 56 und 111.

[3] Beiträge III, 302.

[4] Von dieser Reise weiß Riezler (Geschichte Bayerns IV) nichts; die Stelle und eine ähnliche aus dem Briefe vom 22. September (Beitr. I, 55) bietet also den *einzigen* sicheren Beleg dafür. Im Zusammenhange damit gewinnt aber auch die Annahme jener freilich unbeglaubigten Italienreise des damaligen Erbprinzen sehr an Wahrscheinlichkeit.

Auf dies merkwürdige Werk lehrhaften Charakters, welches unter dem obigen Titel 41 meist kurze 4stimmige Tonsätze zu Lehrzwekken an den Kantoreien mit Texten aus David's Psalmen enthält, machte erstmals O. Kade[1] in einer Biografie des Meisters aufmerksam. Leider ging er auf die Bedeutung des Haupttitels nicht näher ein, scheint also dem Ausdruck wenig Bedeutung beigelegt zu haben. Der Titel enthält jedoch den Schlüssel für das Verständnis des ganzen Werkes. Coclicus verfolgt darin offensichtlich den Zweck, den neuen Stil der „Musica reservata" in Deutschland, besonders Norddeutschland, bekannt zu machen und einzuführen. Man könnte nun hoffen, aus einer Analyse dieser Kompositionen das Wesen des Reservatastiles festzustellen. Der Weg ist jedoch nicht gangbar, bevor nicht der Zusammenhang des Werkes mit der Person und Lehre seines Verfassers bekannt ist. Ist aber letztere Frage gelöst, so bieten die Kompositionen für unsere Untersuchung selbst kaum mehr wesentliches Interesse.

Der abenteuerliche Lebenslauf des Coclicus ist wegen des engen Zusammenhanges des Meisters mit der *frührömischen Schule* von großer Bedeutung für unsere Darstellung. Bis zu seinem 15. Jahre in Josquin's Sängerschule aufgewachsen, durchwandert Coclicus zuerst Italien, wird 1534 — zur Zeit von Ivo's Wirksamkeit in Rom! — in die päpstliche Kapelle von Paul III. als Sänger aufgenommen, nach kurzer Zeit sogar zum Bischof erhoben, doch wegen seiner Hinneigung zum Protestantismus drei Jahre, etwa bis 1538, eingekerkert. Nach seiner Freilassung beginnt er ein unstetes Wanderleben, das ihn erst nach Spanien, dann an den französischen Hof (1540), endlich nach Wittenberg führt, wo er wieder festen Wohnsitz aufschlägt, um dort wie später an verschiedenen Kapellen des protestantischen Norddeutschland sein Leben kümmerlich als „magister puerorum" durchzufristen. Seine reichen in der Schule Josquin's und vorwiegend in Italien gesammelten praktischen Erfahrungen legt Coclicus 1551 in dem bekannten theoretischen „Compendium Musices" nieder, zu welchem die vorliegende *„Musica reservata" nur eine praktische Beispielsammlung bietet.*

Im Compendium sind also Aufschlüße über den Begriff der Musica Reservata zu erwarten und tatsächlich findet sich der Ausdruck schon auf der ersten Seite. Die bisherigen Verfasser musikalischer Lehrbücher — meint Coclicus zu Eingang seiner Vorrede — waren Theoretiker, nicht Praktiker. Sie verbreiteten sich umständlich

[1] Vergl. Kade, Adrian Pedit Coclius MfM 29, 1 ff.

über mathematisch-musikalische Spekulationen und andere für den Musiker gänzlich unnütze Dinge. „Caeterum de modo eleganter canendi, de contrapuncto et de Compositione mane aut certe obscure docuerunt". Coclicus schlägt einen neuen, und doch eigentlich alten Weg ein: „Ut igitur nunc *rursus* Musicam illam quam vulgo reservatam jacticant, in lucem revocem, ... conscripsi sylvulam quandam et Epitomen de ea arte, quam a Josquino percepi et usu ac aliorum collatione καὶ συζητήσει confirmavi, in qua ea quae ad rem faciunt, simpliciter trado." — Man sieht, wie auch Coclicus — ähnlich Seld und Quickelberg — die „Musica reservata" als landläufigen terminus technicus für eine bestimmte musikalische Praxis hinstellt, deren Darstellung sein Büchlein gilt. Für die Sache selbst ist die Definition der Musik charakteristisch, die Coclicus als Leitstern seinen Ausführungen voranstellt: „Musica secundum Josquinum est recte et ornate canendi et componendi ratio." Definitionsgemäß behandelt er erst das „recte canere", die muskalisch-technischen Grundlagen der Gesangskunst, dann das „ornate canere", den Ziergesang, *dessen stilgemäße Einbeziehung in die „Musica reservata" hiemit allein schon erwiesen ist.* Noch deutlicher wird das Ideal der Musica reservata zu Anfang des zweiten Kapitels ausgesprochen, wo die Hauptpunkte des neuen Stils kurz erwähnt werden: „. . . . . ac vere Musicus est et habetur, non qui de numeris, prolationibus, signis ac valoribus multa novit garrire et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans ac ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra."

Die Übereinstimmung von Coclicus's Lehre mit Quickelberg's Definition liegt auf der Hand. Das Neue aber, das er gegenüber letzterem bringt, ist vornehmlich der Hinweis auf *Josquin* als den *Ausgangspunkt des Reservatastils*. Man sieht, daß die Probleme der Reservata ganz wesentlich älter sind, als dies Seld's und Quickelberg's Ausführungen ahnen ließen. Die historische Entwicklung der Reservata zeichnet Coclicus in ihren Hauptpunkten in einer einleitenden Einteilung der Musiker in vier „Klassen", deren Bedeutung für Coclicus's System von Kade gänzlich verkannt wurde.[1] Es ist dies eine jener merkwürdigen Klassifikationen, die seit Mitte des Jahrhunderts in einer Reihe von musik-theoretischen Werken auftauchen, — ohne daß sie bisher viel höher denn bestenfalls als Curiosa gewertet worden wären[2]. Wie verfehlt diese Einschätzung ist, wird im Verlaufe

[1] Vergl. seine Behauptungen a. a. O. Seite 18.

[2] Eine Ausnahme bildet Chrysander's Besprechung von Zacconi's Klassifikation

dieser Arbeit noch mannigfach zu Tage treten. — In Coclius's System bilden eine erste — wohl die niederste — Klasse von Musikern die Theoretiker, antike und moderne; in einer zweiten vereinigt er die „mathematischen Musiker," die „nie zur wahren Art des Singens gelangt sind." Er denkt hierbei an die Meister der Dufay- und Hobrechtperiode. Die dritte Klasse aber bilden die „Könige der Musik", die *alle Seelenzustände* in ihren Werken auszudrücken vermögen. Zu den Königen rechnet er seinen Lehrer Josquin an erster Stelle (facile princeps), dann — interessant genug — Pierre de la Rue, Isaac, Senfl, Willaert, die römischen Meister Brumel, Consilium, Morales, Jachet, weiter Gombert und Maistre Jhan, endlich Crequillon, Payen, Courtois, Clemens non Papa, von einigen kleineren Meistern abzusehen. In der vierten und letzten Klasse, dem „genus Poieticorum", finden sich alle Künstler, die — in der dritten Klasse gebildet, — ihre (satztechnische) Kunstfertigkeit nur zum schönen und zierlichen Singen anwenden. Sie erst haben den „wahren Zweck" der Kunst erreicht. Es sind dies vorzugsweise Belgier, Picarden und Gallier, die daher auch fast allein in den Kapellen des Papstes, Kaisers und Königs von Frankreich und anderer Fürsten angenommen werden[1]. Ihre besondere Vorschrift lautet, daß die Sänger den von den Komponisten als „Cantus simplex" betrachteten Satz durch Kolorieren zum „Cantus elegans" umgestalten müssen[2]. Bekanntlich ist hierunter die vokale Diminutionstechnik zu verstehen, die erst seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts in besonderen Lehrbüchern behandelt wurde. *Die Meister der vierten Klasse sind eben die Vertreter der Musica reservata,* deren beide Hauptmomente, die einseitige Betonung der Musik als Ausdruck und die eingehende Berücksichtigung der vokalen Ornamentik, auch in diesem „historischen Exkurs" klar hervortreten.

Coclicus's Klassifikation entspringt somit nicht willkürlicher oder weltferner theoretischer Spekulation[3], sondern der Meister übermittelt sie als die Anschauung seiner ganzen Zeit. Hierin liegt ihre Bedeutung, und nicht minder ihre sachliche Übereinstimmung mit einer Reihe späterer Klassifikationen seiner theoretischen Fachgenossen begründet. Die Coclicus'sche spricht nur den vorliegenden Gedanken

in „Lodovico Zacconi als Lehrer der Kunstgesanges (VfM IX, Seite 256 ff), auf die wir noch zurückkommen.

[1] Hier wird also die gesangstechnische Überlegenheit der Niederländer über die aufblühende italienische Gesangsschule noch ausdrücklich hervorgehoben.

[2] Vgl. Ambros, Musik-Geschichte III, 137.

[3] Vgl. Kade, a. a. O.

erstmals klar und einheitlich aus. Man vergleiche: In der zwei Jahre später — 1554 — erschienenen „Musica Practica" Hermann Finck's, findet sich jene bekannte Klassifikation, die mit Gombert, als dem Erfinder der kurzen, pausenlosen Durchimitation, eine neue Periode beginnt. Aus ihr spricht scheinbar noch die spezifisch kontrapunktische Einstellung der alten Schule, womit die Tatsache in Widerspruch stehen würde, daß Finck's Werk neben dem Compendium des Coclicus eines der frühesten Lehrbücher der vokalen Ornamentik darstellt. In Wirklichkeit steht jedoch auch diese Klassifikation wie das ganze Lehrbuch mit Coclicus's Lehre und der Musica reservata in engstem Zusammenhange.[1]

Der nächste Theoretiker, der eine Klassifikation in Coclicus's Sinne entwickelt, ist kein Geringerer als *Zarlino.* Er hat sich überhaupt die Lehren des Compendium in einer Weise zu eigen gemacht, die meist etwas oberflächliche Fassung des einseitigen Praktikers Coclicus überall berichtigend und theoretisch vertiefend, daß schon daraus allein die zu ihrer Zeit epochemachende Bedeutung des kleinen Compendium klar erhellt[2]. Gegenüber Coclicus Einteilung, — welche sachliche und historische Prinzipien noch in nicht ganz klarer Weise vermischt, hebt Zarlino den rein historischen Charakter der Klassifikation scharf hervor, indem er in seinen „Istitutione harmoniche" von 1558 das in der Folgezeit immer wiederkehrende Schema der „antichi,-vecchi und moderni" aufstellt. Für ihn sind die „antichi" die Musiker und Theoretiker der Antike, die Vecchi beginnt er mit Dufay und faßt darunter die Meister des „reinen Satzes," die „mathematischen Musiker." Die „Moderni" aber sind die Meister der „Ausdruckskunst." Das Prinzip ist also dem des Coclicus analog, die Differenzierung freilich an dieser Stelle gegenüber Coclicus stark verwässert. Als Ausgangspunkt der „moderni" nennt Zarlino hingegen *Willaert,* eine Feststellung, die großes Interesse beansprucht. Eine interessante Verrückung des Standpunktes, aber nicht der Sache selbst, zeigt die Klassifikation von Zacconi in dessen „Musica prattica" (1585).[3] Zacconi läßt die Antiken überhaupt nicht als eigentliche Musiker

[1] Vgl. Teil II, Kap. 1. Ambros (a. a.O. III.) begnügt sich mit der Anführung der Stelle, deren eigentlichen Sinn er noch nicht zu deuten weiß. Unsere Untersuchungen über *Ivo's* Motetten werden sich mit der Frage eingehend beschäftigen.

[2] Der Zusammenhang zwischen Coclicus und Zarlino bedarf eingehender Untersuchung. Unter vielen Einzelabhängigkeiten, die uns begegneten, sei als Beispiel hervorgehoben, daß Zarlino's berühmte sechs Kompositionsregeln (Ist. harm. IV) aus Coclicus's Compendium, mit Ausschluß von dessen siebenter, übernommen sind. Vgl. II, Kap. 1.

[3] Vgl. Chrysander VfM IX. Seite 252 ff.

gelten und zwängt in das Zarlino'sche Schema einen anderen Inhalt: Die „antichi" sind vorzüglich die Meister des reinen Satzes, ihr musikalisches Mittel ist die *Fugentechnik:* als Hauptrepräsentanten des alten Stils nennt er sehr bezeichnenderweise *Gombert.* Den alten Meistern stellt Zacconi die „vecchi" und „moderni" gegenüber, die sich nur dem Grade der Ausbildung ihres neuen Prinzips nach unterscheiden; denn die „Vecchi," denen er Willaert voranstellt, zeichnen sich durch Einführung und — freilich noch bescheidene — Anwendung der „schönen Verzierungen" aus, d. h. nichts anderes, als: sie sind die Begründer der neuen „musica reservata". Zur vollen Durchbildung des Ausdrucksprinzipes gelangen jedoch erst die modernen Meister.

Es ließen sich vielleicht noch mehr solcher Beispiele von übereinstimmenden Klassifikationen aus der theoretischen Literatur den hier gebotenen anreihen [1]. Allen ist gemeinsam, daß sie den *Übergang von der alten reinen Satztechnik,* die „um ihrer selbst willen" ausgebildet ist, *zur Technik der Ausdruckskunst als Beginn einer neuen Periode bezeichnen,* und jede folgende Generation hebt das gefundene Prinzip mit noch größerer Rigorosität gegenüber der alten kontrapunktischen Technik hervor. Zacconi und Calvisius [2] stellen — gegenüber Zarlino — schon die Begründer der Musica reservata als „Vecchi" hin, ein Pietro della Valle [3] um 1620 schaut wieder mit Verachtung auf die Meister der Zacconizeit. Zwischen den beiden stehen die Angriffe der Florentiner Camerata, Vincenzo Galilei's an erster Stelle, auf die gesamte kontrapunktisch mehrstimmige Satzweise. Und hierin liegt der Schwerpunkt unserer ganzen Feststellung: *Das Problem der Musica reservata steht in bestimmter Begrenzung mit dem Problem der Florentiner Camerata, der Erfindung der Oper, auf einer und derselben Grundlage;* oder anders gewendet: *beide Erscheinungen bilden eine ältere und eine jüngere Phase desselben Entwicklungsprozesses:* Der einseitigen Ausbildung und Auffassung der Musik als „Kunst des Ausdrucks", und damit des Kampfes gegen die rein musikalische „ausdrucksfeindliche" [4] Errungenschaft der mittelalterlichen Musikentwicklung, des Kontrapunkt. Die

[1] In den zahlreichen „Compendien" deutscher Theoretiker zur Zeit des Coclicus, findet sich — soweit unsere Feststellung reicht (Bibl. München, *Bibl. Augsburg!*) — der Klassifikationsgedanke nicht; nur äußerst langsam dringen neben dem gelehrten mathematisch-musikalischen Apparat die Grundsätze der Reservata durch. Vergleiche in *aufsteigender* Reihenfolge die Werke von Hagen (1556), Lossius (1563), Hizenauer (1583! keine Reservata), Luscinius (1554), Wilphlingseder (1563), Zanger (1554), Listenius (1533, *1543*), Dressler (*1564*), Peurhusius (1580).

[2] Vgl. Chrysander a. a. O. und K. Benndorf, S. Calvisius als Musiktheoretiker, VfM X, 425.

[3] Vgl. Chrysander, „Sendschreiben" A. M. Z. 1868, 307 ff.

[4] Nach der Ansicht der theoretisierenden Dilettanten des ausgehenden Jahrhunderts.

nationale Liedliteratur, Frottola, Villanelle und Chanson auf der einen, weltliche und geistliche Musica reservata auf der anderen Seite sind die Fäden, welche von der Kunst des mehrstimmigen reinen Satzes zur dramatischen Monodie hinüberführen.

Faßt man zunächst die eine Seite der neuen Kunstrichtung ins Auge, *Musica reservata in der weiteren Kategorie der Ausdruckskunst,* so trifft man hiemit die — sagen wir — ästhetischen Grundlagen dieser Musikübung. Zum Hintergrund hat sie darin die gesamtgeistigen Umwälzungen, welche eben das Wesen der Renaissancekultur ausmachen, Die „musikalische Renaissance" beginnt mit einer *Umwertung des Musikbegriffes:* Der mittelalterlichen Musik als „tönender Zahlenharmonie", stellt der moderne Renaissancemensch die „Musik als Ausdruck" gegenüber. Die Entwicklung des neuen Ideales läßt sich Schritt für Schritt verfolgen. Der äußere Anstoß geht von der sprachlich-gesanglichen Seite der Musikpraxis aus; in ihr offenbart sich besonders stark der Einfluß der *humanistischen* Strömung. Die musikalisch-technischen Voraussetzungen sind in der Entwicklung der Gesangskunst in der niederländisch-französischen Schule gegeben. Letztere hat um die Wende des 15. Jahrhunderts jene Stufe der Vollendung erreicht, die eine volle Herrschaft über das Instrument — die menschliche Stimme —, über Tonbildung, Ansatz, Treffsicherheit, Geschmeidigkeit der Stimme, garantiert. Die Weiterentwicklung erfolgt nach zwei Richtungen: Nach der rein technischen Seite wird die Stimme als „Instrument" weitergebildet, dem Koloratur- und Passagenwesen, der Gorgia, wird die größte Sorgfalt zugewandt; so in der Josquinschule nach Coclicus's Zeugnis [1]. Nach der geistig inhaltlichen Seite wird nun aber mit Nachdruck deutliche, eindrucksvolle Wiedergabe des gesungenen *Inhalts* erstrebt. Hier setzt die humanistische Strömung ein. Sie hat den Sinn nicht für die alten Sprachen allein, sondern für die Sprache überhaupt und ihre rhythmisch-metrischen Gesetze geschärft und bietet in der *Grammatik* (Rhetorik) [2] dem Sänger die Mittel zu richtiger Aussprache und Betonung der Einzelworte, dem Komponisten die Grundsätze richtiger Textunterlegung an die Hand. Der Text*sinn* rückt in den Vordergrund des Interesses. Der Einfluß des Humanismus äußert sich in von einander sehr verschiedenen Formen, je nachdem er von den Humanisten selbst, also von

---

[1] Im Compendium weist Coclicus bekanntlich bei der Entwicklung einiger Diminutionsformen auf Josquin als deren Erfinder hin.
Vgl. Kuhn, Die vokale Ornamentik im 16. Jahrh., Seite 9.

[2] Es handelt sich um die Lehre von der Prosodie und rhetorischen Syntax.

der Gelehrtenstube aus, oder indirekt durch das Medium der schaffenden Künstler seinen Ausgang nahm. Im ersteren Falle führt er zu starren, einer Weiterbildung als Ganzes unfähigen Produkten, in Italien zur „unhistorischen" tridentinischen Choralform — Cantus politior — von 1557, als deren Vorkämpfer Erasmus von Rotterdam und der römische Choraltheoretiker Rosetti (um 1525) bekannt sind[1], in Deutschland zur Schöpfung des lateinischen Odenstiles durch Conrad Celtes 1492, der freilich auf die Umgestaltung des Motettenstiles teilweise starke Wirkungen ausübte[2]. Anders, wo von Anfang an ein Künstler von Gottes Gnaden, wie Josquin, von den neuen Idealen erfasst wurde. Die Ausführungen seines Schülers Coclicus lassen keinen Zweifel darüber bestehen, daß er als einer der ersten — wenn nicht als der erste — *das Problem der Textlegung als den Schlüssel zu jeder vertieften Ausdrucksmusik* erkannte und ihm die eingehendste Aufmerksamkeit schenkte. In der Praxis seiner und der durch die Person Willaerts eng mit dieser verbundenen venezianischen Schule bildeten sich vornehmlich die Normen für die Textbehandlung aus, welche erst in Zarlino's 10 Geboten der Textlegung ihren präzisesten Ausdruck und ihre klassische Formulierung fanden, — nachdem sich vor Zarlino eine Reihe von Theoretikern, Vanneo, Ornithoparch, Herm. Finckh, del Lago, Coclicus und Heyden mit mehr oder weniger Erfolg um eine Feststellung brauchbarer Regeln bemüht hatten[3]. In der Musiktheorie überhaupt wird *Orientiernng der Musik an der Grammatik* zum Schlagworte erhoben. Die Grammatik nimmt in der Theorie der Renaissance fast dieselbe Stelle ein, die in der mittelalterlichen Musiktheorie der Mathematik eingeräumt worden war, den Rang einer für die Musik vorbildlichen, richtunggebenden Wissenschaft. Mit der Rhetorik bringt der Praktiker Coclicus seine Kunst in engen Zusammenhang, wenn er meint: „Musica eadem quoque via qua vel Rhetorum vel alia ars addiscitur: Arte nimirum, exercitatione et imitatione." Tiefer verankert Zarlino die Beziehungen zwischen Musik und Grammatik: „La musica e la Grammatica sono poco differenti", schreibt er im zweiten Kapitel der „Sopplimenti": Beide zerfallen in einen methodischen und historischen Teil. Die Musik besteht im guten Komponieren, Spielen und Singen von Kantilenen

[1] Vgl. R. Molitor. Die nachtridentinische Choralreform, 1901—02.

[2] Aus dieser Wurzel hat sich auch später *Senfl's* spezifisch *deutscher Ausdrucksstil* vornehmlich entwickelt.

[3] Molitor, a. a. O. I. 137 ff. Die ausführlichste Darstellung dieser interessanten Entwicklung — *einer Teilentwicklung der Reservata* — gibt Molitor in der erwähnten Studie.

und deren vernünftigem Gebrauch, gemäß demjenigen der besten Autoren, „come si trova di loro essere *stato osservato.*" Die Grammatik traktiert Buchstaben, Silben, Worte, Sprechen und Rede," cose che sono *osservate* da i migliori di quest'arte." Trifft es sich nicht eigentümlich, daß beidemale der Ausdruck „osservato" in einem und demselben Sinne angewandt wird, nämlich als *Beobachtung historisch gewordener Regeln!* Der Terminus „Musica reservata" erhielte nach dieser Auffassung eine weitere Bedeutung: Musik, die ebenso nach gewissen Regeln aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist, wie die Sprache.[1] Den Teilen der Rede entsprechen in der Musik nach Zarlino tatsächlich die sieben Teile: suono, intervallo, genere, Ordini dei Suoni, Tuono, Mutatione, Melopoiia. Das Bedeutsame an dieser Idee ist, daß die Musik nicht etwa dem vorgeschriebenen Texte folgen soll, weil der Text das Primäre und Wichtigere wäre, gewiß nicht! Sondern weil die Musik nach der neuen Renaissanceanschauung selbst „Sprache" ist, denn ihr konstruktives Prinzip ist dem der Sprache vollkommen analog. Musik, die nichts ausdrückt, die nicht Sprache wäre, ist Zahlenspiel, das ohne Wirkung bleibt.

Es ist klar, daß die Musica reservata eine geregelte Textbehandlung im Sinne der humanistischen Theorieen zur *Voraussetzung* hat. Denn eine solche bildet die Vorstufe für die Erfassung des *Wortsinns* und damit für die ästhetische Wirkung der Musik, die in der *Auslösung von Affekten* beruht. In dieser einseitigen Betonung des Affekts-, Gefühlsgehaltes der Musik, als ihres schlechthin einzigen ästhetischen Wertes, erschöpft sich die ganze Musikästhetik der Renaissanceperiode. Prinzip und Einzelheiten der antiken Affektenlehre, wie sie sich besonders bei den Neuplatonikern[2] ausgebildet hatten, war der Musikanschauung des Mittelalters selbstverständlich nicht fremd gewesen. Aber eben in der *ausschließlichen Hervorhebung der Affektenlehre* vollzieht sich seit 1500 auf dem Gebiete der ästhetischen Anschauung der Umschwung zum modernen Musikideal. Die mittelalterliche Musik, soweit sie nicht der verachteten Volksmusik angehört, ist Gottesdienst; die neue Kunst der Renaissance — ob geistlichen oder weltlichen

---

[1] Daß Zarlino mit dieser geistvollen Bestimmung das Problem der „Musik als Ausdruck" bei der Wurzel faßt, ist unbestreitbar und verdient Bewunderung. Was anders ist die moderne „musikalische Hermeuentik" Kretzschmar's — um von allen Zwischenstufen abzusehen! — als eine Durchführung der von Zarlino scharf konzipierten Idee? Und die jüngste experimentelle Psychologie, besonders in England, sucht demselben Problem auf dem Wege der experimentellen *Synthese* beizukommen.!

[2] Vgl. Herm. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, 1905 und „Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik," 1899.

Inhaltes — will von vornherein Selbstzweck sein, ihr Zweck ist die Auslösung der Affekte.

Wiederum sind die Schriften der Renaissancetheoretiker, die ästhetisierenden und auch theoretisierenden Vorreden, welche die Komponisten ihren Werken voranschicken zu müssen glaubten, und manch andere Quellen die beredtesten Zeugen des eben gezeichneten Umschwungs. Wir befinden uns ja im Zeitalter des „gelehrten Musikers", der Theorie und Praxis, eine umfangreiche (für die Zeit) allgemeine Bildung und weltmännisches Betragen in seiner Person vereint. Der „cantore costumato"[1] ist die Idealgestalt der Musica reservata. Zarlino, der sich letzten Endes immer als „musico prattico" betrachtet, gibt — in ihrer Vollständigkeit zum erstenmal[2] — in den Istitutione harmoniche eine theoretische Begründung der neuerstandenen Affektenlehre. Wie er sich in seiner Darstellung mit dem antiken Ideal auseinandersetzt, wie er die Affektenlehre den modernen Verhältnissen und seiner im innersten Grunde polyfonen Musikauffassung anpaßt, das kennzeichnet in interessantester Weise den ästhetischen Standpunkt der neuen Kunstrichtung. Im vierten Kapitel des zweiten Buches, „Dalla musica antica," wirft Zarlino die Frage auf, warum von den Affektwirkungen, welche nach so vielseitigen Berichten der Schriftsteller der alten, musikalisch viel unvollkommeneren (dalla parte dei suoni) Musik eigen waren, in der ausgebildeten modernen Musik nichts zu verspüren sei.[3] Er weiß zunächst keine befriedigende Antwort zu geben und untersucht daher erst die Mittel, die — wie in der alten so in der Musik überhaupt, Affektwirkungen hervorzubringen im Stande sind. Es sind vier Affektursachen: Die „Harmonie der Töne"[4] oder Stimmen, die Festsetzung der Zahlenverhältnisse oder das Metrum (des Verses; „il numero determinato contenuto nel verso, ... ò il Metro"), die Erzählung einer gefühlsanregenden

[1] *costumato* — von gutem Betragen, „gebildet."

[2] Hugo Goldschmidt setzt in seiner „Geschichte der Musikästhetik im 17. Jahrhundert" (1914) die Entstehung der neuen Affektenlehre erst in die Wirkungszeit der Florentiner Camerata; die angeführten Zitate aus Zarlino beweisen, daß das ganze theoretisch-ästhetische Grundmaterial für die Bestrebungen der Camerata, also die gesamte Affektenlehre, schon im Willaertkreise, bei Zarlino vollständig ausgebildet vorliegt. Neu ist an der Darstellung der Camerata nur die Beschränkung der Affektenlehre auf die Monodie, während die Zarlino'sche Theorie der Reservata gerade durch den Versuch charakterisiert wird, die antike Affektentheorie mit der neuen *polyfonen Chormusik* in Einklang zu bringen.

[3] „ma non si vede che faccia alcuno dei sopradetti effetti, onde piu tosto si potrebbe dire che la Moderna e non l'antica fusse imperfetta". Ist harm. II, 4).

[4] „L'Harmonia dei suoni ò voci." — „Harmonia" ist nicht etwa im modernen akkordischen Sinn gemeint, sondern vornehmlich als successives Zusammenstimmen der Töne in der Melodie.

Begebenheit, der gesungene Text (narratione d'alcune cosa, la quale conteneva alcune costume, la oratione ò il parlare), endlich die Disposition des Hörers [1] (soggetto ben disposto, e atto a ricevere alcune passione). Die erste Ursache, die Harmonie allein, ist höchstens imstande, die beiden Gefühlsgegensätze Trauer und Freude auszudrücken; das Metrum, allgemeiner gesprochen, der Rhythmus, „bewegt die Seele", eine sehr feine Charakteristik der Wirkung des Rhythmus. Soweit reichen die rein musikalischen Affektwirkungen, die nicht über die allgemeinen Wirkungen hinausgehen. Alles übrige, besonders die genauere Bestimmung des Affektes, leistet erst und allein die *Verbindung der Musik mit dem ausdruckenthaltenden Worte,* während die vierte Ursache, die Disposition des Hörers, die psychologischen Bedingungen enthält, unter welchen die drei objektiven Wirkungen im aufnehmenden Subjekt ausgelöst werden — modern gesprochen [2]. Der entscheidende Wert liegt also auf den drei ersteren Mitteln, deren Vereinigung die *Melodie,* als Träger des Ausdrucks, [3] entstehen läßt. Das Eigenartige daran ist, daß die Melodie musikalisch vom Worte nicht getrennt erscheint, sondern als *Tonwortverbindung,* ganz im Sinne der Richard Wagner'schen Theorie, gefaßt wird.

Der Grundgedanke dieser scharf umrissenen Theorie ist voll und ganz mit demjenigen der antiken Affektenlehre identisch; er enthält auch noch jene psychologistische Wendung, die erst im Vorgange der *Auslösung von Affekten* den charakteristischen Moment der musikalischen Wirkung sieht. Die Einwirkung der aristotelischen Theorie des Drama's auf die Affektentheoretiker ist in Zarlino's Darstellung noch unverkennbar, — sagen wir lieber — noch nicht überwunden. Trotzdem macht Zarlino Anstrengungen, den objektiven Ausdrucksgehalt der Melodie von seiner psychologischen Verwirklichung zu trennen. [4] Doch findet er noch nicht die abschließende

[1] c. 4. Daß mit „soggetto an dieser Stelle nicht etwa das ausdruckshaltige Sujet gemeint ist (das Z. c. 5 „Materie" nennt), geht aus den folgenden Ausführungen hervor, in denen Zarlino beispielsweise von Alexander berichtet: . . . . . „perciòchè era in tal maniera disposto" (für kriegerische Stoffe)!

[2] „É ben vero che, se non si trovasse il soggetto disposto; ciò é l'uditore, il quale udissi volontieri queste cose ed in esse se dilettasse, non si potrebbe vedere alcuno effetto e nulla ò poco sarebbe il Musico."

[3] „Il preggio e l'honore si da al composto delle tre prime (cose), *che si chiama Melodia.*"

[4] „Si può adunque concludere che dalla Melodia, e principale-mente dalla oratione, nella quale si contenga alcuna historia e favola ovvero altra cosa simile, che esprima imitationi e costumi, siano stati *ed ancora possino porre in atto* cotali effetti."

[4] Auch dieser Versuch steht ganz im Banne von Aristoteles's Lehre von der Katharsis im Drama. Man vergleiche: „Non sarebbe gran maraviglia . . . . . che

Formel, so wenig als dies seinen unmittelbaren Nachfolgern gelingt. Wenn beispielsweise C. Benndorf in seiner Darstellung von Calvisius's Theorie über diesen Punkt sich dahin äußert,[1] daß der Einfluß der Tonkunst auf das Gemüt wohl empfunden, diese aber nicht als Ausfluß einer Gemütsbewegung angesehen werde, so übersieht er wohl die Beeinflussung der Theoretiker durch die antike Auffassung der Affekte, die von den *Wirkungen* der Musik ihren Ausgang nimmt. Daß die Ästhetik der Zeit „noch in den Kinderschuhen stecke", ist wohl nicht richtig, auch in einer so spezifisch ästhetisch orientierten Periode wie der Renaissance nicht denkbar; nicht in den Kinderschuhen befindet sie sich, sondern vielmehr noch im Schlepptau der hochentwickelten antiken Musikästhetik. Wie rasch sich jedoch die Lehre von der „Wirkungstheorie" der Antike frei zu machen wußte, bezeugt die Darstellung Pietro della Valle's um 1620, der das Wesen der Musik klar und deutlich in den *„Ausdruck der menschlichen Leidenschaften"* verlegt.[2]

Zarlino leistet nicht nur die eben entwickelte allgemeine theoretische Begründung der Musica reservata, er gibt auch speziellere theoretische Ausführungen über den Ausdrucksgehalt der einzelnen musikalischen Elemente. Die Scheidung der Tonarten in „modi laetiores (Jonisch, Lydisch, Mixolydisch) et tristiores" (Dorisch, Phrygisch, aeolisch)[3], welche dem Empfinden des Stimmungsgegensatzes Dur — Moll vorgreift, die Belegung der Intervalle und Notenwerte mit bestimmten Ausdrucksbedeutungen[4], beides stehende Artikel der späteren Lehrbücher, gehen in ihrer abschließenden Fassung auf Zarlino und die Schule Willaert's zurück. Denn daran kann kaum ein Zweifel sein, daß der Komponist dem Theoretiker den Weg wies, daß Zarlino systematisierte, was im Kreise der venezianischen Schule praktisch sich herausgebildet hatte. Das Ausdrucksproblem steht — weit mehr noch als chorische Besetzung und andere Eigentümlichkeiten, *im Mittelpunkte der venezianischen Schule.* Wir dürfen kaum fehlgehen, wenn wir in Willaert den eigentlichen Vater der neueren „Musica reservata" betrachten. Im einzelnen diese verstreuten Andeutungen

---

l'Harmonia, la Melodia e il Numero avessero forza ciascuna da per se di dispor l'animo e poste tutte insieme, di indurlo in diverse passione: essende senz'alcuno dubio *cose extrinseche,* le quale nulla ò poco fanno alla natura del Huomo.

[1] „Sethus Calvisius als Musiktheoretiker," VfM X, 425.

[2] „Sendschreiben", Allg. Mus. Ztg. 1868, S. 401/2.

[3] Ist. harm. III, c. 10.

[4] Ist. harm. IV, c. 32, pag. 439.
Vgl. eben dort die feinsinnigen Ausführungen über den Ausdruckswert der „Numeri" und besonders der Akzidenzen und Kadenzen, mit Beispielen von Willaert.

Zarlino's zu verfolgen — und es ließe sich noch manches beibringen — würde hier zu weit führen. Wichtiger ist, auf eine systematischere *Ausdruckslehre* hinzuweisen, zu der ebenfalls Zarlino schon die Bausteine zusammenträgt, die aber zur Musica reservata, gegenüber den bisher besprochenen Theorieen, in umgekehrter Beziehung steht. Die „Lehre von den musikalischen Figuren", die wir meinen, wächst ein Halbjahrhundert später als theoretischer Niederschlag aus deren Praxis heraus.[1] Sie knüpft wieder aufs engste an die Verbindung von Ton und Wort, Musik und Grammatik an und bildet als „musikalische Rhetorik" im engsten Sinne des Wortes ein gesondertes Kapitel im Lehrgebäude der Musica poetica (historica, practica!), jener historisch orientierten „Kunstlehre", als deren früheste Vertreter uns Vanneo, Ornithopharch (1536), del Lago (1540), Coclicus (1551), Finckh (1556) und endlich Zarlino (1558) begegneten. Im Mittelpunkt der Lehre steht der Zarlino'sche Begriff der *Melopoiie,* die als „ars recte conjungendi intervalla concentum efficientia *et orationi propositae accomodata*" gefasst wird (Zarlino, Ist. III, 1; Calvisius, Melopoiia 1592). Die musikalischen Figuren sind nichts anderes als poetische Redeteile, Wendungen, den Figuren der Rhetorik durchweg analog, die „den tonpoetischen Schmuck eines Stückes ausmachen". So definiert sie Schering in seiner Abhandlung über die musikalischen Figuren, die erstmals auf eines der interessantesten, im 17. und 18. Jahrhundert herrschend gewordenen praktisch-ästhetischen Systeme aufmerksam macht. Schering weist, wie schon im 18. Jahrhundert *Scheibe,* auf den *Ursprung der Lehre aus der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts hin.* Wir können noch einen Schritt weitergehen und — nach Vergleich mit den bisherigen Resultaten — sagen: *Die Bestrebungen und die Praxis der „Musica reservata" sind der Boden, aus dem die Lehre der musikalischen Figuren und damit ein Hauptglied in der Ästhetik der folgenden Jahrhunderte erwächst.* Zunächst ein rein historischer Beweis: Schering findet die Lehre erstmals in der „Musica poetica" des Johannes Nucius vom Jahre 1613 ausgebildet. Wie theoretisch auch diese Musica poetica gleich allen anderen Schriften des Titels auf die Idee einer der Grammatik analogen Musica historica zurückgeht, so steht ihr Verfasser, der Abt Nucius von Himmelwitz in Schlesien, praktisch mitten im Zusammenhange der Entwicklung der Musica reservata als intimster Freund Jakob Handls. Auf die inneren Beziehungen Handl's zu Lasso's Kunst und der ganzen Richtung des Münchner

[1] Vgl. hiezu Arnold Schering, Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmusikalisches Jahrbuch. XXI. Seite 106 ff.

Kreises brauchen wir nur kurz zu verweisen; näher ging Mantuani in der Vorrede zu Handl's „Opus Musicum" auf dieselben ein. Der rein historischen Tatsachenbegründung entspricht die innere Identität der Voraussetzungen zwischen der Figurenlehre des Nucius und der Musica reservata. Die „Figuren" sind eben nichts anderes, als die in der Praxis der Reservata gebildeten „Ausdrucksformeln." Sie stellen zugleich aber einen *Wesensbestandteil der musikalischen Form* dar, wie die Redefiguren einen solchen der grammatikalischen. Aus dieser einseitigen Auffassung der Musik als Sprache, dem Charakteristikum der Reservata, ist allein zu verstehen, daß beispielsweise in Nucius's Figurentabelle eigentlich poetisch-musikalische Figuren, exclamatio, dubitatio, anadiplosis, und rein musikalische Formelemente, syncopatio, fuga, doppelter Kontrapunkt u. a. bunt durcheinandergewürfelt sind; denn auch letztere musikalische Figuren wurden in das Schema der „Redewendungen" eingezwängt, ob ihnen gleich ein *grammatisches Analogon nicht entsprechen konnte.* Die Scheidung beider Formen gelingt erst einer späteren Periode, in welcher die spezifisch poetischen Figuren, die eigentlichen Bestandteile der Reservata, teilweise absterben, die musikalischen Figuren hingegen sich zu Elementen der aus der Figurenlehre hervorgehenden musikalischen Formenlehre ausgewachsen haben.[1]

Nucius gibt für die *poetisch-musikalischen* Figuren keine Notenbeispiele; ihre Formen sind auch nicht starr festgelegt im Sinne koloristischer Manieren, sondern es verläuft nur die melodische Linie der Figuren analog dem Tonfall der entsprechenden Redewendungen, Ausruf, Frage und anderer. Beispiele dieser Figuren zu geben, schien freilich nicht nötig, bot doch die Literatur der Musica reservata, Lasso's Werke vor allem, eine unerschöpfliche Fülle der charakteristischsten Belegstellen. Lasso's Motetten wären es wahrlich wert, auf die genial vielseitige Anwendung solcher, dem Redeton ins einzelste nachgebildeter Figuren hin untersucht zu werden; ja manche Eigentümlichkeiten der Lasso'schen Melodik offenbaren erst ihren vollen Reiz, wenn man sich das sprachliche Ausdrucksprinzip vergegenwärtigt, das ihr Gestaltung gab.

Schwieriger erweist sich die Beurteilung der *musikalischen* Figuren in der Praxis der Reservata. Wurden sie wirklich wie die rein poetischen als eine Art musikalische Sprache aufgefaßt, die bestimmten Ausdruck vermittelt, oder zwängte nur die Theorie diese Figuren

[1] Schering hält mit Recht diese verschiedenen Bestandteile der Figurentabellen in seiner Darstellung auseinander.

der Einheitlichkeit zuliebe in ein solches Schema? — Beide Annahmen haben ihre Gründe für sich. Kein Zweifel, daß Repetition und Hyperbaton, Generalpause, Fuga und andere Satzelemente oft in rein ausdruckgebenden Sinne verwendet wurden. Wiederum ist es Lasso, der weitaus am häufigsten diesen reinen Formelementen noch eine besondere Ausdrucksbedeutung verleiht. Im Grunde aber behält doch ihre *formbildende Kraft,* die von jedem Ausdruck unabhängig ist, die Oberhand über ihr Ausdrucksmoment. Die oberste Funktion der musikalischen Figuren ist die Gestaltung der Satzform, und oft genug ihre einzige. Gerade in der Anwendung der „musikalischen Figuren" charakterisieren sich Schulunterschiede und individuelle Stileigenheiten in der Periode der Reservata.

Ein drittes Moment in der Figurenlehre mag — der Vollständigkeit wegen — noch kurz gestreift werden. Es sind die „Worttonmalereien," die in der Reservata selbstredend einen breiten Raum einnehmen. Vielfach werden sie von den Theoretikern dem System der poetischen Figuren eingegliedert, während sie — wie Schering richtig bemerkt — besser als „Tropen" gefaßt würden. Man kann in den Worttonmalereien der Renaissanceperiode — den spielerisch naiven sowohl wie den musikalisch wertvollen — die *Potenzierung des Reservataprinzips* konstatieren. Ja in jenen uns unwürdig erscheinenden Auswüchsen der Tonmalerei verrät sich am deutlichsten der ganz erstaunliche *Einfluß des theoretischen Raisonnements* auf die praktische Gestaltung, der die Reservata charakterisiert. Die spielerischen Wortausdeutungen wurden zweifelsohne als in ihrer Realität höchsterreichbare Illustrationen des Wortsinns, in denen Tongebung und Bildwirkung sich vereinen, genossen. Die Verwechslung von Realität und symbolischer Wirkung, welch letztere allein künstlerisch heißen kann, kennzeichnet die schulmäßige Einstellung der Reservata, und hieraus wird allein verständlich, daß die ernstesten Geister, Lasso voran, die Anwendung solch „realistischer" Tonwortbildmalereien offenbar als Großtat der Ausdruckskunst betrachteten.

Der *Reservatastil,* dessen *theoretische* Voraussetzungen wir bisher darzustellen versuchten, erweist sich noch von einem weiteren Faktor teilweise abhängig, der uns in Seld's Briefen entgegentrat, von der *Aufführungspraxis* der Reservata; sie erheischt zuerst eine kurze allgemeine Betrachtung, der wir speziellere Notizen über die Reservata am Münchner Hofe zweckmäßig anfügen — als desjenigen musikalischen Milieu's, in dem sich Meister Vento vornehmlich bewegt.

Zarlino, den man mit Recht als den Theoretiker der Musica

reservata κατ'ἐξοχήν ansprechen kann, widmet auch der praktischen Seite der Musikübung ausgedehnte Besprechungen. Wenn wir uns hier nicht so sehr an seine Ausführungen als an diejenigen seines Schülers Zacconi halten, so hat dies einen rein methodischen Grund. Zacconi's ganze Darstellungsweise ist im Gegensatz zu derjenigen Zarlino's fast einseitig auf die Praxis konzentriert und vermeidet theoretische Erörterungen, wo irgend angängig. Überdies erfuhren seine systemlos aneinandergereihten Bemerkungen in Chrysander's klassischer Arbeit über „Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges" [1] eine derart klare Zusammenfassung, daß wir uns an dieser Stelle mit der systematischen Hervorhebung der Hauptpunkte unter Hinweis auf Chrysander begnügen können.

Zacconi wächst bekanntlich als Schüler Zarlino's in der Musikanschauung der venezianischen Schule — also der Musica reservata — auf. Ende der achtziger Jahre, in Lasso's letzten Lebensjahren, finden wir ihn kurz am bayerischen Hofe, wo er eben sein vollendetes Lebenswerk, die „Musica prattica," Herzog Wilhelm widmet. Ein eigenes Zusammentreffen: Dem Patron und intimsten Freund Lasso's, dem eifrigsten Förderer der Musica reservata am Münchner Hofe widmet der Ordensmann ein Lehrbuch, das — wie kein anderes — schlechthin als *Organon der Reservatapraxis* bezeichnet werden muß — ohne den geringsten Dank von seiten seines Herrn zu ernten. Mit ein paar Gulden schnöde abgefertigt, wendet er sich wieder seiner Heimat Italien zu. Theoretisch fußt Zacconi vollständig auf Zarlino, ohne dessen Lehre in wesentlichen Punkten weiter auszubauen. Schon Mattheson geißelt Zacconi's Unselbständigkeit in bissigen Glossen. [2] Daß der geschwätzige Sänger aber von der Musikpraxis seiner Zeit das anschaulichste und lebendigste Bild entwirft, hat eben erst Chrysander klar erkannt.

Mit sicherem systematischem Blick zerlegt Chrysander seine Darstellung von Zacconi's Gesanglehre in zwei Teile. Die Gesangstechnik im engeren Sinne, von den Grundlagen bis zur höchsten Ausbildung der Stimmtechnik im Koloraturgesang, also die *Behandlung der Singstimme als Instrument,* findet in den von Chrysander unter dem Namen „Gorgia" zusammengefaßten Kapiteln eine eingehende Darstellung. Der zweite Teil, der dem *Gesang als Tonwortkunst* gewidmet

[1] VfM VIII. und IX.

[2] In der „Critica Musica" beschäftigt sich Matheson eingehender mit Zacconi's Werk. An einer Stelle heißt es: „Wer den Zacconi lesen will, lege Zarlinum neben sich, und er wird einen *plagiator* finden."

ist und alles enthält, was irgendwie die Ausführung der Vokalkunst betrifft, kann unbedenklich mit der Überschrift „Musica reservata" versehen werden, als demjenigen Sammelbegriff, der tatsächlich die oft an sich nicht immer zusammenhängend dargestellte Materie unter einem umfassenden Gesichtspunkte vereint. Den Gesichtspunkt kennen wir; es bleibt zu zeigen, daß tatsächlich die obengezeichneten theoretischen Grundanschauungen der von Zacconi dargestellten Praxis zugrunde liegen.

Blicken wir nochmals auf Zacconi's Klassifikation der Komponisten zurück.[1] Die „vecchi" — die Meister der Willaertschule — und die „moderni" scheidet nur ein gradueller Unterschied der technichen Ausbildung voneinander. Denn schon bei ersteren stellt sich die Anwendung der schönen Verzierungen ein, welche die Musik erst zum vollendeten Gesang gestalten. Ihr oberstes Ziel ist die Sangbarkeit der Kantilenen. Bei den Modernen erscheint dasselbe Prinzip nur verfeinert und gereinigt. Neu ist daran die Beachtung der „Wirkung der Kantilenen" durch den Komponisten (e fissa attentione ad ascoltare che effetto faccino le modulate cantilene), und weiter die eigenmächtige Hervorhebung und Steigerung der Ausdruckswirkung der Kantilenen durch den Sänger, mit Hilfe der Verzierungen, Manieren und schönen Akzente (e cantate da buonissimi cantori, patroni, degli accenti vaghi e delle gratiose maniere). Man sieht, Zacconi bohrt nicht tief; die wahren Grundlagen der „modernen" Kunst hat er selbst nicht vollkommen erfaßt und führt ihren Wert einseitig auf die Steigerung des koloristischen Elementes zurück. Weit richtiger trifft er den Kern der Sache an jener wichtigen Stelle, wo er von der — relativen — Unvollkommenheit der geschriebenen Komposition spricht: „perche il Compositore che qui compose ad altro non attese che all' ordinare esse figure secondo la convenienza dell'harmoniche disposizioni; ma il cantore nel sumministrare é obligato d'accompagnarle con la voce, e farle rissonare *secondo la natura e la proprietà della parole.*" Der Grundsatz der Reservata ist hierin gerade für die Aufführungspraxis klar ausgesprochen; daß die Tätigkeit der Komponisten in der Darstellung Zacconi's zu kurz kommt, ist nur auf eine ungeschickte Hervorhebung der Obliegenheiten des Sängers zurückzuführen. Wenn Zacconi an anderer Stelle vom Komponisten selbst die *genaue Beachtung des Wortsinnes,* auch die Einflechtung neuer reizvoller Verzierungen statt Häufung kontrapunktischer Schwierig-

[1] Vgl. Seite 93 ff. a. a. O. S. 254 ff. 259 ff.

keiten fordert[1], so erhellt hieraus klar, daß er das Verhältnis von Komponist und Sänger vollkommen richtig bewertet und den Reservatagrundsatz auch auf die Komposition selbst ausgedehnt wissen will.

Mit voller Klarheit tritt endlich die *Einstellung der Reservata* in Zacconi's Verteidigung der polyfonen Vokalmusik gegenüber der aufblühenden Monodie[2] zutage. Zacconi betont ausdrücklich den *höheren Wert* der mehrstimmigen Musik gegenüber der einstimmigen. Nur sie verdient den Namen „Musik" als Komposition. Die Affekte beim Singen, gute Stimmen, schöne Akzente, regelrechte Aussprache, Koloratur und Verzierungen sind nur „Aufführungselemente," welche die Komposition selbst nicht bedingen. Der Grundcharakter der Reservata als eines *Übergangsproduktes zwischen Polyfonie und Monodie* spricht sich in den Feststellungen Zacconi's neuerdings unzweideutig aus. Ihrer rein musikalischen Auffassung nach steht die Reservata, praktisch und theoretisch, noch ohne Wank auf dem Boden der alten Polyfonie; die Werke eines Lasso, die musikalische Rechtfertigung der Polyfonie durch Zarlino, Zacconi, Calvisius und eine Reihe anderer Theoretiker sind dessen Zeuge. Sie ist „Chormusikstil." Inhaltlich aber neigt die Reservata einem Ausdrucksideal zu, das letzten Endes nur in der Monodie seine adäquate Verwirklichung finden konnte. Nicht daß Polyfonie in jeder Form nicht des Ausdruckes fähig wäre; aber der Ausdruck, den die Reservata fordert, ist im Kerne *monodisch.*

Drei Seiten der Ausführungspraxis sind es vornehmlich, die Zacconi eingehender Behandlung unterzieht. Die erste betrifft die reine, ausdrucksvolle, absolut deutliche Textlegung und Aussprache; die hiehergehörigen Fragen können wir als oft behandelt übergehen[3]. Wertvollere Aufschlüsse gewährt die zweite Gruppe von Darlegungen, welche die Anwendung von Koloratur — „Gorgia" im engeren Sinne — Verzierungen und Akzenten im mehrstimmigen Kunstgesang lehren. In diesen Ausführungen wird ein Problem vielleicht unbewußt hervorgehoben, das in den modernen Darstellungen der Koloratur des 15. Jahrhunderts etwas stiefmütterlich beiseite geschoben worden ist, die Frage nach dem *Verhältnis des Koloraturwesens zum höheren Kunstgesang,* zur *Ausdruckskunst der Reservata.* Was haben Ausdruckskunst und Koloratur, die in der Reservata zweifelsohne sich

[1] Seite 283 ff.

[2] a. a. O. Seite 287.

[3] Auf die einzelnen Stellen bei Chrysander — Zacconi zu verweisen, erübrigt sich.

von Anfang an verschmelzen, miteinander gemein? lautet die Grundfrage, die wir uns schon angesichts der Seld'schen Berichte vorlegen mußten. Die Skizzierung der theoretischen Grundlagen der Reservata zeigte ja, daß die *Theorie* von der Koloratur als einem integrierenden Bestandteile der neuen Ausdruckskunst kaum eine Andeutung enthält. Es folgt daraus, daß die Koloratur als zweiter Hauptbestandteil der Reservata *ein rein praktisches,* der *Gesangsübung entspringendes Moment* darstellt. Das ganze System der „Gorgia" ist zunächst als *technische Gesangslehre* zu verstehen und eine solche haben auch alle Lehrbücher der vokalen Koloratur aus dieser Zeit in erster Linie im Auge. Wir wiesen schon früher[1] auf den instrumentalen Charakter der Koloraturausbildung und damit auch der Diminution hin. Das heißt: *Die Auffassung der Singstimme, nicht als Wortträger, sondern als Instrument ist es, die die Grundlage der vokalen Ornamentik darstellt. Die innere Unabhängigkeit der gewöhnlichen Ornamentik wie der Diminution vom Worte bedingt deren instrumentales Wesen.* Hier liegt eine Schwierigkeit vor, deren Überwindung wir in Lach's in jeder Beziehung grundlegender Arbeit[2] noch vermissen. Sie hat besonders die vielumstrittene Frage nach der Entstehung der Diminution ungünstig beeinflußt. Obwohl nämlich die letztere sich *historisch* aus der Vokalpraxis entwickelt hat, ist sie doch keine eigentlich vokale Praxis. Je mehr die Diminutionsformen aus der primitiv-periheletischen in die konstruktive (primär-ästhetische und architektonische) Sphäre übergehen, desto mehr werden sie von der spezifisch-vokalen Erzeugung unabhängig, reine „Instrumentalismen." Dies ist aber das Keimstadium des Koloraturgesanges. Die Diminutionskunst, wie alle Ornamentik ursprünglich aus zwei rein musikalischen Faktoren, sinnlicher Klangfreude und Rhythmus entstanden, hat also ihrer Entwicklung nach mit der „Musik als Ausdruck" nichts gemein. Sie ist viel älter als die Ausdruckskunst der Renaissance und hat ihre Wurzel in den niederländischen Gesangsschulen des 15. Jahrhunderts, welche sich an die großen Kirchen anschließen. Und dessen nicht genug: Auch rein entwicklungsgeschichtlich gehören — wie Lach gezeigt hat — die sämtlichen Diminutionsformen des 16. Jahrhunderts dem Mittelalter, der auf dem gregorianischen Choral fußenden niederländischen Melismatik an. Nach der formalen Seite hin bringt somit die Renaissance in die Entwicklung des Koloraturwesens kaum eine Veränderung, es sei denn eine Stei-

[1] Bei Zacconi selbst finden wir diese Auffassung in der mehrfachen Zusammenstellung der „Suonatori e gorgheggianti" ausgesprochen. Vgl. Chrysander Seite 267.

[2] Rob. Lach, Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoiie, 1907.

gerung der Koloraturpraxis in jeder Hinsicht zum Selbstzweck und die allmählich sich durchsetzende Vorherrschaft der Italiener auch in diesem Kunstzweige über die Niederländer. Nur die Auffassung des Koloraturwesens wird auf einen anderen Boden gestellt und *die ganze Koloraturpraxis in das ästhetische System der „Musik als Ausdruck" mit einbezogen.* Auch das Ornament, — seiner Bildung nach *ausdrucks-erstarrt* — wird unter dem Gesichtspunkt der Affektenlehre als *ausdruckssteigerndes* Element betrachtet. Eine derartige Ausdruckserfüllung, *Neubeseelung* des Ornaments in jeder Form ist an sich immer möglich, soferne die Entwicklung des Ornaments ihren Ausgang von den primitivsten und darum unmittelbarsten, vitalsten Ausdrucksformen nahm. Aber schlechthin notwendig, zum Wesen des Ornaments gehörig ist sie nicht, ja vielmehr umgekehrt — wenigstens für die „höheren" Ornamente (Melisma, Diminution, eigentliches Ornament) — von einer besonderen „Einstellung" abhängig, wie sie die Reservata-idee im Großen darstellt. — Zacconi wird nicht müde, den *Ausdrucks-wert* der Verzierungen, der schönen Akzente immer wieder einseitig zu betonen. Dies die Grundlage seiner Anschauung: Gesang ohne Verzierung ist noch roh, vermittelt nicht ohne weiteres und schwer den Ausdruck der Affekte; erst die Verzierungen des Sängers machen den Gesang angenehm, und erst die Kunst des Sängers verleiht — vermittels der Verzierungen und Akzente — jedem Wort den ihm eigentümlichen Ausdrucksgehalt. Alle drei Formen der vokalen Ornamentik, die Zacconi behandelt, das einfache Ornament, die Diminution — beide mit oder ohne „Gorgia" ausgeführt, endlich der „accento," der bekannte italienische Tonschleifer, haben jedoch nach Zacconi dieselbe *Unterordnung unter den Wortsinn* zu beobachten. Darin besteht das neue und sehr wesentliche Moment, das die Reservata zur Koloratur beiträgt. Denn daß durch diese Erhebung die Koloratur — wenigstens prinzipiell — einen Adelsbrief erhält, dem bloßen geschmack- und gedankenlosen Kolorieren eine Schranke gezogen wird, leuchtet ohne weiteres ein. Als Fortschritt muß beispielsweise die Anweisung Zacconi's bezeichnet werden, Worte mit starken inhaltlichen Akzenten, wie coelum, furor und ähnliche, nicht durch koloristische Schmückung *in ihrem Ausdruckswert zu schwächen.*[1] Umgekehrt freilich ist die starke Überschätzung des Ausdruckswertes der „accenti" der einseitig gesangstechnischen Einstellung Zacconi's zu gute zu halten. Er steht in dieser Überschätzung des technischen Momentes keineswegs allein. Für die Münchner Verhältnisse sei

[1] VfM VIII, Seite 286.

besonders an Trojano's[1] Schilderungen der Festmusiken von 1568 erinnert, in denen ebenfalls das Lob der „vaghi e belli accenti," der geschmeidigen, eleganten Koloraturen von Sängern und *Instrumentisten* weitaus den breitesten Raum einnimmt. Man muß die Vorliebe für die Koloratur eben auch als das bewerten, was sie ist, *als Modeerscheinung*, der die ernstesten Geister ihren Tribut zahlten, *die jedoch in dieser Ausdehnung keineswegs einen notwendigen, integrierenden Bestandteil der Kompositions- und Aufführungspraxis damaliger Zeit darstellt.* Kuhn's Urteil, nach welchem die gesamte im Notenbilde vorliegende Literatur des 16. Jahrhunderts ein nacktes Gerüst bildet, dem erst die sachkundige Diminution der Stimmen durch den produzierenden Künstler den Charakter des fertigen Kunstwerkes verleihe, stützt sich einseitig auf die in den Traktaten vorliegenden Diminutionsbeispiele; Kuhn übersieht, daß diese Beispiele weit mehr vom gesangspädagogischen als vom Standpunkt wirklicher Praxis aus verfaßt und deshalb stark übertrieben sind.

Die überreiche Pflege des „Cantus elegans" und überhaupt die ganze Aufführungspraxis der Musica reservata wird übrigens erst voll verständlich, wenn wir die dritte Seite in Zacconi's Ausführungen ins Auge fassen, welche die — sagen wir — kulturelle Gesamteinstellung der Reservata kennzeichnet. Zacconi's Sängerideal — der cantore costumato — ist der gebildete Mann der feinen Manieren, die elegante, doch nicht auffällige Erscheinuug, vornehm in ihren Gesten; Ziel der Sangeskunst ist der leise, distinguierte „Gesang der Edelleute." Hinter dieser Bezeichnung verbirgt sich ein wichtiger Gedanke: Die Reservata mit ihrer engen Anlehnung an den Wortsinn, ihren koloristischen und ausdruckmalenden Finessen ist, selbst wo sie geistliche Stoffe behandelt, wie in der Motettenkunst, nie eigentlich für die Kirche, sondern *für die Kammer des Fürsten bestimmt, ist vokale Kammermusik. Als solche umfaßt sie praktisch gleichermaßen geistliche Motetten, wie Madrigale, Chansons, ja die kunstlosen Villanellen, kurz: alle vokale Musik, soferne sie eben in jenem spezifischen Kammerstil zur Aufführung gelangt.* In der Aufführungspraxis der Reservata bildet sich ein Gegensatz — nicht zwischen weltlicher und geistlicher, sondern zwischen Kirchenmusik und geistlich-weltlicher Kammermusik heraus, der auf den Kompositionsstil der Reservata kaum ohne Einwirkung bleiben konnte. Während in der Kirche lautes, angemessen kräftiges Singen — das ein Übermaß der Koloratur schon von selbst ausschließt — am Platze ist, fordern Zarlino, Zacconi,

[1] Discorsi, pag. 70 ff.

Trojano, Calvisius und andere für die Kammermusik einstimmig *leises* Singen, das den Sinn der Worte, die Eleganz der gesanglichen Leistung erst zur vollen Wirkung kommen läßt. Trojano bringt in seinen Discorsi den genannten Gegensatz anschaulich zur Sprache. Vom Gesang der Responsorien bei der Trauungszeremonie berichtet er beispielsweise: „con *alta ed allegra voce* li Cantori responderono," während er die eigentlich konzertante Musik immer mit Ausdrücken wie *„dolci e suavi* concenti, dolce armonie" und ähnlichen belegt. An einer anderen Stelle spricht er direkt von besonderen „voci di Camera," die zum gemeinsamen Konzert mit Geigeninstrumenten herangezogen werden.

Grundlage des Reservata-Kammerstiles ist mit einem Worte die ganz einseitig solistische Ausbildung, Behandlung und Auffassung der Singstimme. Nur von diesem Standpunkte aus lassen sich etwa die peinlichen Vorschriften über das äußere Verhalten des Sängers, die Kritik seiner Gesangsgesten und anderes mehr erklären. Nur im Hinblick auf eine solistische Ausführung erhält die ganze Vorzugsstellung des Koloraturwesens in der Reservata ihren Sinn. Ein zweites wesentliches Moment des Kammerstiles liegt in der raffinierten Auswahl und Zusammensetzung der als Solisten gedachten Stimmgruppen und auch Instrumente zum mehrstimmigen Gesang. Zacconi gibt über die richtige gegenseitige Abwägung und Gruppierung heller und dunkler, klingender und stumpfer Stimmfarben Anweisungen, die erst einen Begriff geben von der nie wieder erreichten Höhe, auf welcher die Chorpraxis der vokalen Periode auch in technisch-ästhetischer Beziehung stand.[1] Und Trojano hinwiederum liefert lehrreiche Beispiele, an denen sich die Praxis jener Klangmischungen studieren läßt. Man darf hiebei nicht die Massenaufführungen zu 24 und noch mehr singenden und spielenden Stimmen in Betracht ziehen, die als pompöse Monstreleistungen für das Hochzeitsfest eine Ausnahme von der Regel bilden. *Vielmehr ist gerade eine Bevorzugung kleiner Besetzungen für die vokale Kammermusik der Reservata charakteristisch.* Am beliebtesten sind Zusammenstellungen kleiner Soloquartette oder Terzette, die sogenannten „quarti" oder „terzi," in denen die Sänger am freiesten ihre Diminutions- und Koloraturkünste entfalten konnten. Auf sie nimmt Trojano mehrfach Bezug. Bei Besprechung der Tafelmusiken schreibt er: „Venuti che sono le frutti, Messere Orlando di Lasso con li suoi Cantori, *a tutti lassa il freno,* che con suave e piana voce udir facciano le bene conteste ed artificiose compositione

[1] V. A. M. IX, 291 ff.

di Messer Orlando . . . . ," und noch deutlicher an einer anderen Stelle: „Ed al spesso *(non senza gran sadisfatione del Duca)* fa cantare alcuni belli quarti ed artificiosi terzi, da prattici e scelti Cantori, che posso giurare haver visto sua Eccelenza lassare il Prandio per udir la tanto da lei amata Harmonia."

Die hier geschilderten Solovorträge bilden die der Idee der Reservata am meisten entsprechende Aufführungsform. In ihrer Betonung des solistischen Momentes kommen sie der Opernmonodie schon ziemlich nahe, wenngleich sie in ihrer potenziert polyfonen Gestaltung denkbarst weit von der Monodie abstehen. Naturgemäß bilden sie den Tummelplatz für die von Zacconi so eingehend behandelten eigenmächtigen Diminutionierungs- und selbständigen Variierungskünste der Sänger, die Trojano im obigen Zitat durch den Zusatz „a tutti lassa il freno" ausdrückt. Die hinlänglich bekannte Diminutionstechnik interessiert hier nicht; die Variationstechnik aus dem Stegreif steht etwa zwischen Diminution und Contrapunto alla mente. Ihre zwei Hauptformen sind die — relativ einfache — Übertragung der im tempus perfectum stehenden Gesänge in das tempus imperfectum und umgekehrt, dann eine kompliziertere Methode, die Verkehrung der Kantilenen durch symmetrischen Austausch von Ober- und Unterstimmen, Auf- und Abwärtsbewegung — Dinge, die Zacconi wie schon Zarlino mit gewohnter Umständlichkeit erläutern. Immerhin sind diese Variationstechniken, — welche doch eine ganz hervorragende Schulung jedes einzelnen Sängers zur Voraussetzung haben, — sehr interessant; sie beweisen, daß selbst innerhalb der Praxis der Reservata, der Worttonkunst im engsten Sinne, sich auch ein gesteigertes Interesse für rein musikalisch-kontrapunktische Probleme neuerdings bemerkbar macht. Solistische Aufführungen der obigen Form kommen — wie aus Trojano zu belegen — selbstverständlich auch gelegentlich im Gottesdienste vor. Die dargelegte Scheidung zwischen Kirchenstil und Kammerstil ist nicht so zu verstehen, daß zwischen beiden Formen ein unüberbückbarer Gegensatz bestanden hätte. Vielmehr dringt gerade in München — wohl nicht zum reinen Nutzen der Kirche — das konzertierende Element der Reservata anfänglich sehr merklich in die Kirche selbst ein. Am bezeichnendsten ist eine Stelle bei Trojano, die ausdrücklich die Anwendung der Gorgia im Gesang während der Messe hervorhebt: „ . . . . . un Motetto che all hora il Graduale della Messa grande, con varii contrapunti, Messere Orlando di Lasso dalli suoi fideli Cantori a *gorghizzare* incominciar fatto havea . . . ." Den konzertanten Charakter

der übrigen venezianischen Massenchoraufführungen betonten wir schon. In den täglichen gesungenen Hochämtern dürfte wohl mehr der Gottesdienst das Mittel, die Musik der Zweck gewesen sein, die Messe den Charakter eines geistlichen Konzertes getragen haben [1].

Die Pflege des vokalen Ziergesanges in jener höchsten Form der solistischen Quartette und Terzette — die wir am Münchner Hofe nachwiesen, — war selbstverständlich an allen europäischen Höfen und vielleicht auch an ganz großen niederländischen Kathedralen verbreitet, aber, wie Zacconi besonders betont, auch nur an diesen, das heißt, nur in den großen Städten, die zugleich sich zu Musikzentren entwickelt haben. Dort artet naturgemäß der einseitige Kult des solistischen Gesanges in einen solchen der Solisten aus; merkwürdigerweise nimmt das Unwesen der „Gesangssterne" nicht von den Niederlanden, wohl dem Mutterlande der vokalen Ornamentik, sondern von Italien seinen Ausgang. In München ist vielleicht Octaviano Romano, dem Herzog Albrecht ein ganz ungewöhnliches Gehalt und überreiche Geschenke zuteil werden läßt, der erste „Star", der mit allen Mitteln am Hofe festgehalten wird. Seit dem kritischen Jahre 1570 wird offenkundig das Wohl der Kapelle als Gesamtheit der Modejagd nach ersten Gesangsvirtuosen hintangesetzt. Diese ungesunde Entwicklung des Musiklebens ist wohl in erster Linie dem persönlichen, ganz außergewöhnlichen Interesse Herzog Albrechts an Gesangskunst und Koloratur zuzuschreiben, das schon Trojano in dem oben zitierten Bericht über die Tafelmusik bei Hofe hervorhebt. Die hochinteressanten Briefe Albrechts an seinen Sohn Wilhelm, die Sandberger als „bedeutsame Dokumente für die Geschichte der Koloratur und Monodie" aus dem Jahre 1574 veröffentlicht, bestätigen Trojano's Urteil zur Genüge. Des Herzogs ebenso reizvolle wie treffende Schilderung von der Kunst der Gebrüder Laudis („und steigens mitteinander auff wie zwo Lerchen") [2] sei hier nur erwähnt; die ganz prächtige Stelle muß im Wortlaut genossen werden, als die wohl lebendigste Musikkritik, die wir aus der Renaissancezeit besitzen. Noch intimere Sachkenntnis verrät der Anfang des Briefes,

---

[1] Schon 1557 — kaum ein Jahr nach Lasso's Eintritt! — wenden sich die Räte mit einer ähnlichen Begründung gegen das täglich gesungene Hochamt: „es möcht zu zeitten mer lusts dann gepet oder andacht darpey sein" — heißt es in der Denkschrift.

Vgl. Riezler, zur Würdigung Albrechts V., Abh. der Bayer. Akad. der Wissensch. 1894, Seite 117.

[2] Vgl. Sandberger, Beiträge III.

der wegen einer merkwürdigen Stelle Erwähnung verdient. Über einen Kastraten, „den der lang Franz (Francesco Bottegari) aus Italia pracht", der aber die ganze Zeit „nit wol auff cathartisch" ist, urteilt der Herzog: „singt sonst hoch und hell, kölleriert ziemlich, aber nihil hispanisen, quod in ipso mihi non placet." Hier wird auf eine bestimmte Art der Koloratur hingewiesen, die aus Spanien stammen muß und am bairischen Hofe besondere Pflege erfährt. Ist es die koloristische Manier, die „etwas anmutige Art des Colorierens," die schon Seld an den niederländischen Sängern der kaiserlichen Kapelle in Brüssel rühmte? Der Zusammenhang steht außer Zweifel: Spanien, genauer genommen die spanisch-niederländische Kapelle Karls V. in Madrid erscheint hiemit als Ausgangspunkt einer besonders ausgebildeten Koloraturtechnik, die naturgemäß auch in der Brüsseler Schwesterkapelle ihre Pflege findet, wo unser Kanzler Seld sie kennen lernt. Von dort aus findet sie in München mit der Reorganisation ihren Eingang, denn die 1557 angeworbenen Sängerkräfte dürften die neue Technik wohl schon beherrscht haben. Wenige Jahre später — um 1563 — treffen wir in dem Kastraten Francisco de Talavera den ersten Spanier von Geburt in der Kapelle als Diskantisten, der 1569 stirbt. Der Ersatz, welchen ein Jahr später Lasso von seiner italienischen Reise mit sich bringt[1], der „Capaun von Mantua," an dem unserm Herzog „weder an der stimm noch manier" etwas dünkt, ist köstlicherweise kein anderer als jener spanische Eunuch, den der Herzog von Mantua aus seinem Dienste entlassen hatte, weil er keine einzige „canzon di mente" ordentlich beherrschte. Schon Carriani, der seine Anstellung vermittelt hatte, berichtet an den Herzog von Mantua, der Sänger besitze eine gute Stimme, singe jedoch nicht sicher. Ähnlich scheint sich der anspruchsvolle Herr in München blamiert zu haben. Er wird gar nicht eingestellt, sondern nebst dem ebenfalls von Lasso angeworbenen Altisten, „der auch nichts sonderliches von der Colleratur" ist, mit einem Quotembergehalt als Schmerzensgeld schleunigst wieder heimwärts geschickt. Ohne peinliche Scene zwischen Herzog und Kapellmeister dürfte die Sache nicht abgegangen sein; das — analoge — Verhalten Wilhelms von Mantua wenige Jahre vorher beweist uns, daß in diesem Falle der Herzog das gesündere Urteil besaß als Lasso. Und dies ist der Grundzug von Albrechts musikalischen Urteilen, — so sehr ihm die geliebte Koloratur über alles ging: Eine kernige, gesunde,

[1] Vgl. Herzog Albrechts Briefe an Herzog Wilhelm in Beitr. III und Pietro Canal, La musica in Mantova.

frischgewachsene Anschauung und Urteilskraft, die nicht nur hochmusikalisch ist, sondern dem Leser seiner köstlichen Briefe einen wohltuenden Eindruck hinterläßt. Man mag alle großen Fehler und Schwächen des Fürsten in vollstem Umfange anerkennen, — den Musiker in ihm muß man schätzen und liebgewinnen. — Auch diese Seite hervorzuheben und mit Wärme zu betonen, gebietet die historische Treue. —

Der gekränkte Meister Lasso nimmt für die Abfertigung seiner Sänger auf seine eigene Weise Rache, indem er die Kapellmusik des Kaisers über den Schellenkönig lobt. Der witzige „poltrone" weiß genau, daß er den Herzog damit an der verwundbarsten Stelle trifft: Die Rivalität mit dem Kaiserhofe ist ja mit das treibende Moment in der ganzen Musikpolitik Herzog Albrechts.

Um zur spanischen Koloratur zurückzukommen: Die schlechten Erfahrungen der Jahre 1573—1574 konnten bei dem Fürsten die Liebe zur Sache selbst nicht eindämmen. Um nur ein Beispiel herauszugreifen, finden wir 1580 wieder einen spanischen Kastraten, den Diskantisten Philippe Crucis Moren, in Herzog Wilhelms Kapelle. *Die Herrschaft des spanischen Koloraturwesens in der Musik des Münchner Hofes wird durch alle diese Zeugnisse, von Seld angefangen, außer Zweifel gesetzt.* Für die Entwicklungsgeschichte der Koloratur ist dies Ergebnis von Bedeutung. Es wird nun begreiflich, daß gerade ein Spanier, Diego Ortiz, als der Verfasser eines der ersten, jedenfalls des ersten bedeutenden Lehrbuches der Ornamentik erscheint, daß die spanische Koloratur in Cerone's „Melopeo" zu Ende des Jahrhunderts einen weiteren großen Theoretiker aufbringt. Man sucht in dessen Werken zwar vergebens Aufschluß über das Wesen der spanischen Koloratur zu erhalten. Ein Vergleich der Diminutionsformen von Ortiz und Cerone mit denen italienischer Werke läßt, soweit wir einigermaßen überblicken können, keinen solch wesentlichen Abstand erkennen, daß dieser zum Kennzeichen verschiedener koloristischer Schulen erhoben werden könnte. Umso größer jedoch ist die Verschiedenheit beider Typen von den deutschen gesangstheoretischen Werken der gleichen Periode. Hierin scheint uns ein Fingerzeig zu liegen. Sollte die italienische Technik auf der ursprünglicheren spanischen fußen? Dies wäre die einfachste Erklärung. Jedenfalls dürfte Spanien als *Heimat* nicht der Ornamentik, sondern der neuen, ausgesprochen *solistischen, konzertanten Ornamentik* zu bezeichnen sein, die etwa seit 1530 in den Lehrbüchern auftaucht.

Der Hauptvorzug der spanischen Koloratur, auf den auch

Albrecht verweist, scheint jedoch rein gesangstechnischer Natur gewesen zu sein, und über diesen können wir natürlich mangels weiterer Quellen kein Urteil fällen. Immerhin verdient schon die Tatsache selbst, *daß* die spanische Koloraturtechnik dieser Periode offenbar der aufblühenden italienischen noch überlegen war, eingehende Beachtung.

In übertragenem Sinne ist in den Kreis der Reservatapraxis auch jene *Instrumentalpraxis* einzubeziehen, die ursprünglich vokale Kompositionen als Vorlage und die vokale Aufführungstechnik zum Muster hat — um es kurz zu bezeichnen: die der vokalen analoge *instrumentale Kammermusik.* Sie unterscheidet sich, ähnlich der Vokalmusik, von der in der Kirche üblichen Instrumentalpraxis wesentlich, welch letztere in einer Verstärkung der Singstimmen durch *Blasinstrumente* aller Art besteht und in Deutschland seit alters in Gebrauch war. In der Kammermusik der Reservata hingegen spielen — wie angesichts der Münchner Reorganisation gezeigt wurde — die *Streichinstrumente* die erste Rolle. In die Rubrik der instrumentalen Reservata fallen alle mit Streichinstrumenten allein oder unter Mitwirkung von Kielinstrumenten, Bläsern und „Voce da Camera" ausgeführten „Concerti" und Tafelmusiken, welche Motetten, Madrigale, Chansons und Villanellen im reichsten Verzierungsstil zur Aufführung bringen. Selbstverständlich spielt in diesen instrumentalen Zusammenstellungen die Diminutionstechnik eine noch weit größere Rolle als in den vokalen Darbietungen, fällt doch bei den Instrumenten die Hemmung durch das Wort weg. Aber nirgends entfernt sich die Diminution von den Regeln des vokalen Satzes. Reine Instrumentalmusik im modernen Sinne stellen nur die sehr untergeordneten Tanz- und Aufzugsmusiken dar, in denen jedoch die Bläserbesetzung vorherrschend ist. Sind für die letzten Endes vokale Auffassung dieser Kammerdarbietungen allein die Urteile charakteristisch, die Trojano über die hervorragenden Instrumentisten der Kapelle fällt [1], so bietet Trojano's Schilderung der Tafelmusik selbst einen noch treffenderen Beleg für die vokale Bedeutung der instrumentalen Vorführungen am Münchner Hofe:

„Ditemi in che modo fanno lore musiche nella mensa?"

„Dopo . . . . . e quietato il primo rumore, Li strumenti di fiato, hor con corna Muse, hora con flauti hora con fifferi, e hora con Tromboni e cornetti, insino alle seconde con canzone *Franzese ed altre allegre opere* fanno il loro uffizio; dopo Messere Antonio

[1] Von Morari heißt es: „Msr Antonio Morari suona il soprano, e tanto *dolci,* netti e politi fa udire li vaghi passaggi e fioretti, e tanto dolci fa *esprimer li concenti,* che da tutti gli vien dato meritevolmente il primo vanto e honore di quello stromento . . . . ."

Morari e suoi compagni, con le viole die braccio (ben che alcune volta, con viole di Gamba e con altri vari instrumenti) *hor con canzoni Franzese, hor con artificiosi Motetti, hor con vaghi Madrigali,* con celeste Harmonia suonano in sino a l'ultimo servitio . . . . ."

Wir wissen, daß Lasso's Kammerquartette den Abschluß der hier geschilderten musikalisch-lukullischen Genüsse bilden. Zum ersten sei hervorgehoben, daß derartig kunstvolle Tafelmusiken eine Spezialität Münchens und vielleicht noch Wiens bildeten. In Italien finden sie sich ganz selten und es wird daraus die Geringschätzung begreiflich, mit der Herzog Ferdinands Begleiter Hans Jak. Fugger auf dessen italienischer Reise von 1566 über die simplen Tanzmusiken urteilt, mit denen sich die italienischen Großen bei der Tafel begnügten. — In Trojano's Bericht hingegen steckt ein kleines Kapitel zur Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik! Man beachte, mit welchem Raffinement das ästhetische „Prinzip der Steigerung," — hier der *Steigerung des Ausdrucksgehaltes,* in der Reihenfolge der Darbietungen eingehalten wird; hier tritt der Kunstgenießer der Renaissance ins klarste Licht. Die Blasmusik steht auf unterster Ausdrucksstufe, mit „canzoni Franzese ed altre allegre opere" beginnend. Die französische Chanson hat ja mit der reinen, volkstümlichen instrumentalen Tanzmusik von allen vokalen Formen des Jahrhunderts die engste Verwandtschaft. Vornehmlich die rasche Chanson mit ihren prickelnden Manieren und schärfst pointierten Rhythmen ist in gewisser Hinsicht instrumental empfunden. Man denke sich geeignete Stücke dieser Gattung von Bläsern aufgeführt, und der Eindruck einer regelrechten Ouverture ist gewonnen. Zweifelsohne ist auch diese Praxis für die Entstehung der Ouverture und ersten sinfonischen Formen von besonderer Bedeutung. Wir möchten einen Schritt weitergehen, in den Canzoni franzese, die um die Mitte des Jahrhunderts den *venezianischen* Musikmarkt neben der Madrigalliteratur überschwemmen, die wichtigsten Vorläufer der venezianischen Instrumentalmusik erblicken. Ihr Hauptreiz mußte in ihrer instrumentalen Verwertbarkeit liegen. Auch die Streicherschar des Morari spielt bei der herzoglichen Tafel zunächst Chansons, jedenfalls kompliziertere Arbeiten feinerer Gattung, die für die Bläserausführung zu schwer waren — *Vorläufer der Streichersinfonie.* Weiterhin steht jedoch der Geige auch die Motettenliteratur und endlich die Madrigalliteratur, die Ausdrucksmusik im engsten Sinne des Wortes, zu Gebot. Von Motetten mag zunächst wiederum nicht so sehr die auf den präzisesten Wortaus-

[1] Vgl. p. 69: „Sette virtuosi di Viola di Braccio, quali solo in Camera fanno Musica."

druck zugeschnittene spezifische Reservatamotette als der mehr formal ausgebaute Motettentypus in Frage gekommen sein, dem wir bei Vento noch begegnen: die „Muteta Symphoniaca", deren Titel bei Vento wohl schon auf instrumentale Verwertbarkeit hinweisen will. Die Instrumentierung der eigentlichen Reservatamotette hingegen, des auf hohem Kothurn der dramatischen Sprache daherschreitenden anspruchsvollen venezianischen Madrigals, und deren Umgestaltung und Verwischung durch eine überreiche ornamentale Diminutionskunst scheint uns heute unverständlich; und gerade sie bildet doch den Höhepunkt in der Münchner Instrumentalpraxis. Die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieser instrumentalen Reservatapraxis liegt aber darin: In der Instrumentalaufführung der *vokal konzipierten* Werke des 16. Jahrhunderts vollzieht sich der für die Entstehung einer selbständigen, der Vokalmusik ebenbürtigen Instrumentalkunst *entscheidende Schritt: Die Beseelung des Instruments.* So wird die Musica reservata auch für die Instrumentalperiode der Folgezeit zu einer Grundvoraussetzung. Als köstlichstes Erbe hinterläßt die ausgehende vokale Polyfonie der Instrumentalmusik ausdruckgewordene Formen im einzelnen, formgewordenen Ausdruck im Ganzen in höchster Vollendung.

Die letzte Konsequenz des stilistischen Prinzips der Musica reservata ist eigentlich und naturgemäß die solistische Einheit von Sänger und Instrumentist, die Monodie: Die Monodie, welche tatsächlich in der Praxis längst vorhanden und geübt ist und nicht etwa aus dem Entwicklungsprozeß der Reservata hervorging. Sie hat vielmehr ihre Wurzeln im Volkslied. Aber die Reservatamusik überträgt deren Aufführungsform auf ihre polyfonen Gebilde von Motette und besonders Madrigal. So entsteht, wo das Begleitinstrument die polyfon geführten Unterstimmen gegenüber der gesungenen Oberstimme zusammenfaßt, mit der zunehmenden Verselbständigung der letzteren die für die *Reservataperiode typische Form der kunstvollen Monodie, die „abgeleitete Monodie" der italienischen Intermedien und Commedie dell'arte.* Ein Willaert, der Vater der neueren Reservata, beschäftigt sich offensichtlich schon lebhaft mit musikdramatischen Problemen; er setzt die dramatisch-dialogischen Scenen eines Ruzzante vierstimmig, die der Dichter zur Laute vorträgt. Ihm folgen — um nur die wichtigsten zu nennen, — Corteccia, Alfonso da Viola, Striggio, Merulo, die Florentiner Meister in ihren Intermedienmusiken[1]. Lasso, der die Commedia dell'Arte in München einführt, tritt in der zu Herzog Wilhelms Hochzeit inszenierten „Comödj" selbst als Lautenspieler und

[1] Vgl. Sandberger, Kolleg über die italienische Oper.

Sänger in einer Person auf. Die Pflege des Lautengesanges gewinnt seit den siebziger Jahren in der Münchner Kapelle immer mehr an Einfluß und Bedeutung. Die ganze Entwicklung der Reservatapraxis in Italien wie in Deutschland weist mit deutlichem Fingerzeig auf die kommende „Erfindung der Oper" hin, sie bildet selbst ein großes Kapitel in der Vorgeschichte der italienischen Oper. In dem Momente aber, da die *im Grunde immer polyfone Praxis der Reservata* die letzten Konsequenzen ihrer Entwicklungstendenz zu ziehen sich scheut, tritt der neue „stile rappresentativo" in der Florentiner Camerata fertig in die Erscheinung. Erst nach einem halben Jahrhundert kommen also die Probleme, die schon an der Wiege der Reservata gestanden waren, wirklich zu ihrer unbehinderten, naturgemäßen Lösung; es bedurfte dazu erst einer „Erfindung", wie sie die Lösung der Florentiner Camerata darstellt, das heißt vornehmlich: eines *prinzipiellen* und darum natürlich *einseitigen Bruches mit der musikalischen Vergangenheit, der bezeichnender Weise vom musikalischen Dilettantentum ausgehen mußte.* So stark und tief war der Einfluß des alten, erzgefügten Baues der niederländischen Polyfonie auf Musiker und Musikanschauung der Zeit. Der langsame innere Zersetzungsprozess, in welchem vom alten System immer mehr abbröckelt, die neue Forderung sich immer resoluter Bahn bricht, ist eben durch jene spezifische Übergangserscheinung zwischen polyfonem und monodischem Stil charakterisiert, die wir unter dem Begriff „Musica reservata" zusammenfaßten.